

诺顿音乐断代史丛书

巴洛克音乐

1580-1750年的西欧音乐

约翰·沃尔特·希尔 著
贾抒冰 余志刚 译
余志刚 校

John Walter Hill

BAROQUE MUSIC

Music in Western Europe 1580—1750

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN



诺顿音乐断代史丛书

巴洛克音乐

1580-1750年的西欧音乐

约翰 · 沃尔特 · 希尔 著
贾抒冰 余志刚 译
余志刚 校

John Walter Hill

BAROQUE MUSIC

Music in Western Europe 1580—1750



目录

版权信息

书名：巴洛克音乐——1580-1750年的西欧音乐

ISBN号：978-7-5523-2315-3

作者：约翰·沃尔特·希尔

译者：贾抒冰 余志刚

责任编辑：于爽

出版社：上海音乐出版社

微信公众号：乐海书情

“诺顿音乐断代史丛书”中译本总序

杨燕迪

在音乐史的学术研究中，断代史是一种业已成熟、且具有厚重积累的专门化著述类型。与一般“音乐通史”横贯音乐古今发展的漫长历程不同，音乐断代史着眼于某个相对自足而界限分明的历史分期，以更为精细的眼光和更为仔细的笔触考察与叙述该断代中音乐风格和音乐文化的发展轨迹及内在脉络。而有关西方音乐历史的断代，音乐学界早已达成基本共识——中世纪、文艺复兴、巴洛克、古典、浪漫、二十世纪，这六个断代已经成为西方音乐史研究的基本单位与依据，尽管上述断代的内在义理、年代界限甚至命名称谓仍在不断引发争辩。因此，由各个断代史的权威学者所撰写的通览式专著，就成为各断代史研究的标志性成果和标准性指南。从某种意义上说，这些断代史论著不仅是音乐史教学和研究的权威教材与参考书，也代表着音乐史研究在某一阶段的学术高度和学科水平。

美国纽约的诺顿出版公司［W.W.Norton ＆Company］系英语世界中最著名的权威教科书和参考书出版社之一，其推出的各学科（包括音乐学科）论著一直被公认是高质量的具有“官方标准”地位的品牌图书。英语世界二十世纪以来诸多具有里程碑意义的音乐学名著都出自这家出版社——其中就包括我们中国读者已经相当熟悉的保罗·亨利·朗的《西方文明中的音乐》。[1]二十世纪中叶前后，诺顿公司即联手当时美国几位最具代表性的音乐学家推出了一套至今仍在发生影响的音乐断代史论著。这其中包括古斯塔夫·里斯的《中世纪音乐》[2]和《文艺复兴音乐》，[3]曼弗雷德·布考夫策的《巴洛克时代的音乐》，[4]阿尔弗雷德·爱因斯坦的《浪漫时代的音乐》[5]以及威廉·奥斯汀的《二十世纪的音乐》。[6]这几本既是专著又是教材的断代史，由于作者的权威性和论述的全面性，在很长一段时间中对英语世界乃至世界范围内的音乐史教学和研究产生了不可否认的引领性作用。

时至二十世纪末及新世纪初，上述几部断代史论著自然已不能反映学术研究的进展和思想角度的变迁，况且原来的系列中缺少一本古典时期的专著——这一直是"诺顿老版音乐断代史"的一个缺憾。于是，诺顿公司从1970年代开始，约请当今美国各音乐断代史领域中富有声望的顶尖级学者，陆续推出了完整的新版"诺顿音乐断代史丛书"——该丛书的英文原名为The Norton Introduction to Music History。由于写作和出版的严肃与认真，这套丛书的第一部自1978年面世以来，全部六本迟至2005年才终于出齐。按出版顺序先后，这六部论著的作者和书名分别是：理查德·霍平的《中世纪音乐》；[7]列昂·普兰廷加的《浪漫音乐：十九世纪欧洲的音乐风格史》；[8]罗伯特·摩根的《二十世纪音乐：现代欧美的音乐风格史》；[9]菲利普·唐斯的《古典音乐：海顿、莫扎特与贝多芬的时代》；[10]阿兰·阿特拉斯的《文艺复兴音乐：西欧的音乐，1400—1600》；[11]约翰·沃尔特·希尔的《巴洛克音乐：西欧的音乐，1580—1750》。[12]这六部论著还配有各位作者专门负责选编的六部谱例荟萃选集［Anthology］，以进一步加强读者对各个断代史中音乐本身的感知和理解。

这六部音乐断代史以周密详实的史实论述、深入地道的音乐剖析、视野广阔的文化诠释和条分缕析的清晰体例赢得了学界的普遍赞誉，在英语世界被广泛采用为音乐专业研究生（及本科生）层面的重要教学和研究参考书目，同时也是广大音乐爱好者深入了解音乐的必备读物。上海音乐出版社与国内音乐学界的相关学者通力合作，决定以认真负责的学术精神实施这一具有重要意义的音乐西学翻译出版工程，是为国内音乐学同仁和众多乐迷朋友的福音。推出这套重要的音乐断代史丛书中译本，必将从根本上改善和推进国内的西方音乐研究、教学与鉴赏，必将有助于国人更加深入地理解和认识西方音乐文化，进而必将对建设中国自己的音乐文化、发展中国自身的音乐事业发挥积极作用。

《诺顿音乐断代史丛书》中译本六卷的总量估计约三百五十万字。我们为此成立了专门的翻译工作委员会，由资深教授领衔把关，制定相关翻译准则，邀请相关青年学者参与翻译工作，并将这一工程纳入学科建设的相关项目计划。我们希望在保持译稿准确性和流畅性的同时，尽量保留和维护原著的学术规格和质量。为此，这套丛书中所有的脚注、参考书目和索引在中译本中都保留了原文，以便读者进

一步查阅。音乐方面的专业译名基本以人民音乐出版社的《牛津简明音乐词典》（第四版）为准（但也酌情进行了调整）。由于参与此项翻译工程的人员较多，工作量较大，具体翻译的难点和问题也较多，译稿中存在误差一定在所难免，在此敬请各位读者提出批评指正。

2012年12月于上海音乐学院

注　释

[1].Paul Henry Lang,Music In Western Civilization,New York,1941.顾连理、张洪岛、杨燕迪、汤亚汀中译本，贵阳：贵州人民出版社，2000年版；2009年重印。

[2].Gustav Reese,Music in the Middle Ages,New York,1940.

[3].Gustav Reese,Music in the Renaissance,New York,1954.

[4].Manfred Bukofzer,Music in the Baroque Era,New York,1947.

[5].Alfred Einstein,Music in the Romantic Era,New York,1947.

[6].William Austin,Music in the 20th Century,New York,1966.

[7].Richard H. Hoppin,Medieval Music,New York,1978.

[8].Leon Plantinga,Romantic Music:A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe,New York,1984.

[9].Robert P.Morgan,Twentieth-Century Music:A History of Musical Style in Modern Europeand America,New York,1991.

[10].Philip G.Downs,Classical Music:theEra of Haydn , Mozart,and Beethoven,New York,1992.

[11].Allan W. Atlas,Renaissance Music:Music in Western Europe,1400-1600,New York,1998.

[12].John Walter Hill,Baroque Music:Music in Western Europe,1580-1750,New York,2005.

作者前言

《巴洛克音乐》在诺顿音乐断代史丛书中位于已经出版的《文艺复兴音乐》和《古典音乐》之间。因此它的范围和它的书名都是由这个系列的整体规划所决定的。书名中的"巴洛克"一般是用来指1580—1750年这个时期的，并限定在西欧高雅文化艺术音乐的传统中。

这本书试图对西欧所有国家在整个十七和十八世纪初的音乐文化做一次更加全面而均衡的论述。在解释十七世纪初的创新时，也需要对1600年以前的发展有所提及。它包括了在1700年以前已经建立的体裁在十八世纪初的发展，以及在1700年之后不久那些体裁发生的变化。规模在1720年前后开始减少，因为它没有讨论一些新体裁的出现——交响曲、独奏键盘奏鸣曲、带伴奏的奏鸣曲、键盘协奏曲、弦乐四重奏和相关的室内乐、各国的喜歌剧、交响化的宗教音乐——以及标志着古典时期开端的那些风格上的创新。

本书面向的是那些有音乐修养的严肃的读者，他们识谱并了解一些音乐术语。有关调性和声理论的知识背景在阅读一些后面的章节时是有用的。历史、艺术史和文学领域的学生、研究生和教师如果具有这样的背景知识，应该发现这本书适合于他们扩展自己对十七世纪欧洲文化的了解。不过，主要的读者对象是那些在读的或已毕业的音乐专业大学生。

对于很多读者来说，这本书似乎对信息的提供和解释相当密集，不应该很快速地把它读完。当它被用作大学课程的教科书时，它应该放在一个学期或学年中读完。它是作为音乐专业的学生在高端的断代史课程上使用的教科书而设计的，这种课程是在一年的音乐通史课程之后进行的。它也可以和诺顿音乐断代史丛书的其他卷一起，在两年课程中的巴洛克部分使用。

为了最佳的学习效果，本书应该用平稳的速度来阅读。我在伊利诺伊大学的课上，每周上三次课，每次一小时。我让学生每次课阅读大约十五页。我还建议读者对《巴洛克音乐谱例集》［Anthology of Baroque Music］[1]保持关注，参照在书中讨论的乐谱。在乐谱上做出

标记，对书中的论述深入思考，是联系二者并更好地理解它们的好方法。

巴洛克音乐在本书中是从这几个视角加以探讨的：社会史、历史文化人类学、该时期的音乐理论、音乐风格史和历史的叙述。社会史是有用的，因为音乐活动始终是一种社会的活动，而其中的音乐作品正是这种活动的产物。历史文化人类学聚焦在过去社会的文化价值，以及它们在著述、艺术、抽象的思想和其他象征性行为的形式的表现上。作为文化的产品，音乐作品可以部分地解释为文化价值的体现。该时期的音乐理论使我们能够了解过去的音乐创作的参与者们的思想倾向，他们包括作曲家、表演者、听众、赞助人、评论家和教师。它有助于我们像那些参与者在其创造中可以理解的那样追随音乐的进程，也有助于我们消除只能引起失望和误解的不合时宜的期待。风格史为我们提供了一种手段，在我们的心中组织一幅各种体裁和风格变化的多种多样的图景，而这是十七世纪的音乐家们从未遇到过的。历史的叙述提供了一个年代的框架，让我们在解释的时候避免错误，当我们重温过去的时候，加上我们所要求的形态和观念的等级。

如果巴洛克时期的命名是因为它的音乐是巴洛克的，是在巴洛克时期创作的，我们就应该被卷入一种循环的推论中，音乐史家试图通过在这种循环中发现这个时期的全部或大多数音乐的共同特点，以便与它前后时期的音乐相区别。

《新格罗夫音乐与音乐家大辞典》第二版上的"巴洛克"条目解释说这个名词是十八世纪应用于音乐的，带有"古怪、不规则、夸张、不自然、热情"的含义。但是这些词只描述了十七世纪的一小部分音乐作品的特点。结果，使用这个词（原文首字母不用大写）来指巴洛克时期的音乐就会引起误解。使用另一个术语或历史整合的其他原则是需要的。本书第一章包括了我的统一原则的一个可以替换的建议，那就是更依赖于社会、政治和文化的维度，而不是音乐风格的特征。

尽管艺术史家和文学史家提到巴洛克时期，但今天一般的历史学家倾向于更宽的、更折中的术语来指西方文明史上的各个时期——古代、中世纪、早期现代时期和现代时期。早期现代时期被认为是从文艺复兴时期开始的，它的开端历史学家倾向于大致从1453年君士坦丁堡的陷落算起。这个时期是以对独立于教会信条的古代学识的再发现和理解为标志的，出现了文化创新的复活、社会能动性的增长、更强

大的中央政府的发展，以及欧洲人的海外殖民帝国的创造。早期现代时期的结束在传统上是定在法国国王路易十四1715年去世这一年，与我们开始看到欧洲音乐和音乐文化发生历史性变迁的时间点非常接近。对于一般的历史学家来说，早期现代历史的结束的标志是专制主义崩溃、立宪政府开始产生、商业或中产阶级开始在文化、经济和政治上占据优势，以及在整个理性时代占主导地位的启蒙主义的文化价值（功利主义、自然、自由）和思想（经验主义、人文、进步）的兴起。如果我们遵循此道，这本书的书名应该是《早期现代时期末的音乐》。不过，为了熟悉的原因并与诺顿系列的其他各卷的标题相一致，我们选择了保持更传统的书名《巴洛克音乐》。

在这本书的第一章中，巴洛克时期的音乐创作的统一性是在它的文化意义中，而不是在任何特定的技法、风格或表现的特征中被探寻的。十七世纪是这样一个时期，其中的欧洲宫廷贵族在他们充满活力的君主制意识形态的指引下，在普遍地影响音乐和高雅文化方面达到了它的历史巅峰，天主教和路德教之间的冲突和竞争也强烈地反映在各种宗教音乐中。本书作为一个整体将展示宫廷文化和宗教改革与反宗教改革之间互相关联的影响，这在大部分十七世纪音乐的背景中可以看到，即使那些影响并不总是以同样的方式表现出来。那些影响在这里作为一个统一原则的主要元素被提出，依据这一原则，我们把大约1580—1750年的这个时期作为一个单卷本的主题加以合理的论述。

致谢

诺顿图书公司的音乐编辑迈克尔·奥克斯为本书的诞生做了很多工作，在这项工作完成之前他就退休了。他的后继者玛丽贝斯·佩因和音乐编辑助理艾莉森·本特很专业地把这个项目顺利完成。在最后阶段，美术指导尼尔·胡斯做出了宝贵的贡献，理查德·温格尔作为版权编辑的工作也很出色。

每个章节的草稿通过精确的校订得到了很大改进，以下诸位对此提供了宝贵的建议，他们是迈克尔·道茨、玛丽·弗兰森、布鲁斯·格斯塔夫森、芭芭拉·汉宁、丽贝卡·哈里斯-沃里克、罗伯特·肯德里克、杰弗瑞·科茨曼、罗威尔·林德格伦、卡罗尔·玛什、柯蒂斯·普莱斯、艾伦·罗桑德、罗伊斯·罗索、亚历山大·希尔比格和路易斯·斯坦因。在我的伊利诺伊大学的同事中，我想特别提及汤姆·沃德的支持和鼓励。我要向这些杰出的学者们深深致谢。伊利诺伊大学香槟分校的研究生助教们帮助制作和校订了《巴洛克音乐谱例集》的乐谱，他们是：格里高利·海伦布兰德、莎伦·哈德森、索尼娅·李、帕特里奇亚·梅兹勒和肯尼斯·史密斯。我希望他们每个人在开始他们的职业生涯时都能从这次工作经验中获益。

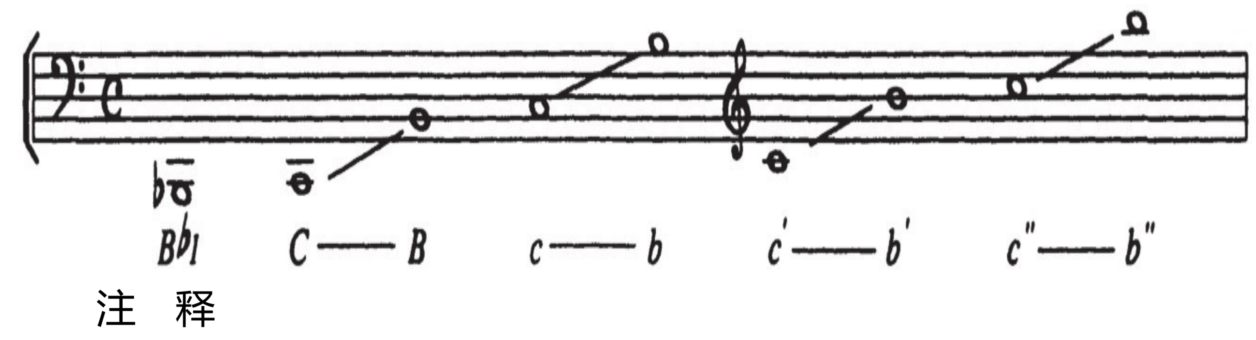
我要感谢伊利诺伊大学香槟分校的研究委员会，它提供了助教们的工资，以及索取微缩胶片和照片的经费。

最重要的是，我要感谢我亲爱的妻子劳拉·卡里加里·希尔，她是一位成就很高的音乐学家。感谢她提供的西班牙语和拉丁语的翻译和很多基本的想法和建议，还有她的坚定的支持和理解，以及在本书漫长而艰巨的写作过程中所给与的鼓励。

关于音乐

在本书中提到的很多音乐作品后面都在圆括号中标有字母“A”和一个数字。这些标记是指《巴洛克音乐谱例集》中的乐谱，它是由约翰·沃尔特·希尔编辑，诺顿图书公司伴随本书一起出版的。另一些音乐作品的标题后面的圆括号中标有字母“W”和一个数字，它是指由诺顿图书公司维护的基于网络的补充曲目，通过网址www.wwnorton.com/college/music/hill可以进入。这些补充曲目的乐谱可以用Adobe Acrobat Reader免费阅览。

下方的乐谱表明了本书使用的音高确认的系统。



注　释

[1].编者注：提请读者注意，包括本书在内的诺顿音乐断代史丛书的配套谱例集并未引入此中译版。

话说“巴洛克”（代导读）

余志刚

一、何为“巴洛克”？

巴洛克时期（约1600—1750年）在西方音乐史上是一个具有独特魅力的时期。它上承文艺复兴时期，下接古典主义时期。它出现在欧洲封建社会的鼎盛阶段，也是封建社会向资本主义社会逐渐转型的阶段。巴洛克也代表一种音乐风格，西方古典音乐很多重要的、为我们所熟知的体裁，如歌剧、清唱剧、康塔塔、协奏曲、奏鸣曲等，都是在这个时期产生的。它的开端一般以歌剧的诞生（1600年）为起点，而它的终结则是以巴赫的逝世（1750年）为标志。在它之后，西方音乐史便从古代进入了近现代。因此，巴洛克时期可以被视为一个重要的承上启下的时期。[1]

巴洛克这个词来自葡萄牙语barroco，意思是“形状不规则的珍珠”。长期以来人们一致认为它是一个最先应用于建筑领域的批评用语，指当时建筑中的奇特的新风格，含有贬义。但实际上它在更早就被用来指音乐了。1733年，拉莫的歌剧《希波吕托斯与阿里奇埃》首演后，《法国信使报》上发表了一篇匿名评论文章，说这部歌剧的音乐创新是“巴洛克式”的，缺少连贯的旋律、和声不协和、转调太多、作曲的手法太堆砌。卢梭在1768年的《音乐辞典》中也是这样定义巴洛克音乐的，认为和声混乱、转调与不协和音过分使用、人声的歌唱生硬而不自然都是这种音乐的特点。他还认为巴洛克一词来源于逻辑学家的用语baroco（用于三段论的一种牵强附会的模式），但这种关于词源的说法如今已不再被重视。

巴洛克时期一般被分为三个阶段，早期、中期和晚期的分法始于布科夫策的著作。早期大约开始于1580—1600年，结束于1630—1650年；中期大约开始于1630—1650年，结束于1680—1700年；晚期大约

开始于1680—1700年，结束于1730—1750年。帕里斯卡的分法与此大同小异，他认为第一阶段可以从更早的1550年开始，是一个准备阶段，到1640年，很多技巧的累积已经变得很常用，标志着这个以意大利为主的实验阶段的结束；第二个阶段大约是1640—1690年，音乐变得越来越规则和标准，各种手法在整个欧洲发展和传播；第三阶段是1690—1740年，各种规则和标准已被固定和接受，体裁和形式得到扩展，各种手法都变得更加理性。同时，他还指出，到1740年，新的古典主义风格（意大利谐歌剧的优雅风格、法国的洛可可风格和德国的情感风格）作为对巴洛克的反动，实际上已经横扫欧洲。

在巴洛克音乐所赖以产生的社会、历史和文化背景中，有三个因素是最重要的。

第一个因素是人文主义，这种来自文艺复兴时期的重要思潮在巴洛克早期继续发展，并在音乐领域结出了硕果，那就是歌剧的诞生。佛罗伦萨的卡梅拉塔在人文主义的影响下，力图复兴古希腊的戏剧。他们认为古希腊的戏剧始终有音乐伴随，这种音乐不是文艺复兴的复调音乐，而是单音音乐。这导致了单声歌曲风格的诞生。这是一种主调音乐的风格，是对古希腊戏剧朗诵的模仿，代表了巴洛克早期的新的音乐风格。它的具体构成是主旋律（独唱）加通奏低音的伴奏。实际上，这种风格在蒙特威尔第的后期牧歌中已经出现（通奏低音伴奏的独唱牧歌），而在歌剧这种新体裁中则被更大量地运用。

第二个因素是实验科学的发展，很多伟大的科学家都出自巴洛克时期，如伽利略、莱布尼茨、斯宾诺莎和牛顿等人。他们带来的新的观念和成就深刻地影响了音乐的发展。人们离开了神秘的数字迷信去发现音响的本质和原因。十二平均律这种新型的律制正是在这个时期产生的。拉莫在巴赫创作《平均律钢琴曲集》的同一年（1722年）发表了重要的理论著作《和声学》。小提琴乐器家族也是在这个时期日趋完善。这些都反映了当时的音乐艺术对科学化和系统化的要求。

第三个因素是音乐赞助人制度的兴盛与变化，巴洛克时期正值欧洲封建社会的鼎盛时期，很多君主和贵族的宫廷成为重要的音乐文化中心，传统的音乐赞助人制度也随之发展到顶峰。这种制度源自教会和宫廷对音乐的赞助，法国在十七世纪上升为一个欧洲最强大的君主专制国家，为路易十四至高无上的王权服务的音乐得到很大发展。意大利佛罗伦萨的梅第奇宫廷与罗马教廷和其他意大利宫廷之间作为外

交手段的音乐赞助也大为加强。值得注意的是，除了教会和宫廷，在巴洛克时期，一种新兴中产阶级对音乐的赞助也在逐渐兴起，与教会和宫廷形成三足鼎立的形势。1637年首先在威尼斯，随后在欧洲各地纷纷出现了商业化的公众歌剧院，他们面向中产阶级，为之提供出租和预定的包厢，上演符合中产阶级口味的歌剧。

尽管巴洛克音乐在早期和晚期之间有很大的不同，但仍然可以概括出一些共同的特征。

首先，蒙特威尔第在1605年提出了"两种常规"（prima prattica,secondaprattica, 也译"两种实践"）的思想。他把文艺复兴的复调传统的"古风格"称为第一常规，而把为了更好地表现歌词内容而大胆采用不协和音的"新风格"称为第二常规。他认为第一常规在维拉尔特（Adrian Willaert）的作品中已臻完美，而罗勒（Cipriano de Rore）是第二常规的先驱，蒙特威尔第自己和他的很多同代作曲家则是在创作中更多地运用了第二常规。"歌词成为音乐的主人"这种说法的根源实际上来自古希腊的柏拉图。蒙特威尔第关注的核心问题是歌词的意义和情感如何在音乐中更生动地表达出来。

音乐的主要目的是唤起人们的情感，这是巴洛克时期的音乐家和理论家普遍关心的一个美学问题。在这个时期，我们看到了对这个问题最系统化的解释和在实践中最广泛的运用。这就是"情感论"（德语Affektenlehre，也译作"情感程式论"）。与浪漫主义时期的作曲家不同，巴洛克的作曲家虽然也想用音乐表达歌词中的情感状态，但他们表现的却是人的一种类型化的基本情感，包括愤怒、激动、欢乐、忧伤等。在表现这些情感时，他们利用一套共有的音乐手法也就是本书第14章提到的"套话"（commonplaces），并认为这些手法与古代的修辞学之间有类似之处。

通奏低音（basso continuo）也是巴洛克音乐的一个重要特征。它构成了不同于文艺复兴时期的复调织体的一种主调织体，即主旋律加和声伴奏的织体。这种织体更强调两端声部（低音部和高音部），很适合巴洛克作曲家对新风格（如下述的单声歌曲）和更自由地表达歌词的要求。首先它有一个独立的低音声部持续在整个作品中；其次，有一个比较华丽和富于装饰性的高音声部。作曲家在创作中只写出这两个声部，中间的声部并不写出，需要由演奏者用键盘乐器或其他可以演奏和弦的乐器即兴奏出，叫作通奏低音的实现。作曲家通常在低

音声部的上方或下方写出每个需要演奏的和弦的数字标记（如在低音下方写有数字7，则说明需要演奏这个低音上的7和弦），以便提醒演奏者。所以，通奏低音也叫做数字低音。实际上，通奏低音的实现至少需要两种乐器，一个是演奏和声的键盘乐器，另一个是演奏低声部的低音乐器。也有人把通奏低音的乐器分为演奏低音与和声的基本乐器和演奏旋律的装饰性乐器两类，它们在演奏中都强调了巴洛克音乐表演的一个重要元素：即兴。

通奏低音的运用贯穿于整个巴洛克时期，成为一种最重要的技术特征，因此也有人主张把巴洛克时期称为通奏低音时期。它的运用使作曲家的注意力逐渐集中到和弦自身的进行上，从和弦的角度出发来考虑问题，这无疑也促进了后来的大小调功能和声的形成。

单声歌曲（monody）是巴洛克早期在意大利出现的一种用通奏低音伴奏的独唱的世俗歌曲。卡契尼的作品集《新音乐》（1602年）便是这种风格的代表。这部作品包括十首咏叹调和十二首独唱牧歌。咏叹调中的旋律既有抒情性的也有朗诵性的，后者近乎语言，也被称为"宣叙风格"，被大量运用于歌剧中。独唱牧歌是文艺复兴的合唱牧歌在巴洛克早期的变化形式，蒙特威尔第的后期牧歌便显示了这种转型的过程，也就是说，这时的牧歌已经变成了由通奏低音伴奏的单声歌曲。

在巴洛克早期，宗教音乐也受到"第二常规"的影响，出现了一种"协奏风格"（concertatostyle，也译"协唱风格"）。这个词在意大利语中是指有器乐伴奏的声乐作品，尤其是指宗教音乐作品。它与文艺复兴时期的无伴奏合唱相区别，强调的是不同的人声（例如两个合唱队或独唱与合唱）之间，或人声与乐器（管风琴或使用通奏低音的乐队）之间的对比。它起源于威尼斯乐派的双合唱风格，它和concerto这个词经常混用，都是指人声和乐器之间既对抗又协作的表演。这种风格最典型地体现在巴洛克时期的声乐与器乐混合的宗教音乐体裁，特别是清唱剧和康塔塔中。到了巴洛克中后期，concerto也被用来指类似的纯器乐的协奏曲。

巴洛克时期被认为是器乐开始兴盛的时期。在历史上，器乐第一次与声乐并驾齐驱地向前发展，取得了同等重要的地位，并在随后的古典浪漫时期最终超越声乐。西方音乐最重要的体裁之一是那些被称

为纯音乐或绝对音乐的抽象的器乐曲，例如奏鸣曲、协奏曲、组曲等，而这些体裁正是从巴洛克时期开始兴起和发展的。

舞蹈组曲是巴洛克时期很有特点的一种体裁，它通常由阿勒曼德舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲和吉格舞曲组成，在这四种核心舞曲前面可以加一个序曲（法国序曲），而在萨拉班德和吉格舞曲之间可以加小步舞曲、加沃特舞曲、布列舞曲等。这些舞曲虽然是受实际的舞蹈的启发而来，但它们却是为了聆听，而不是为了伴舞而创作的。也就是说，它们已经从实用的舞蹈音乐演变成了抽象的、供人欣赏的器乐曲。

奏鸣曲在巴洛克时期分为教堂奏鸣曲和室内奏鸣曲两类，是一种室内乐性质的重奏曲。室内奏鸣曲和组曲的结构很像，也是由各种舞曲组成；教堂奏鸣曲则是由"慢—快—慢—快"四个乐章构成的更加抽象的纯音乐作品。

协奏曲是巴洛克时期诞生的最重要的器乐体裁。无论是起初的大协奏曲还是后来的独奏协奏曲，它们都是强调独奏乐器和乐队之间对抗与协作的纯音乐作品，像维瓦尔第的《四季》那样有标题的作品只是极少数的例外。顺便说一句，西方音乐最重要的两种乐器小提琴和钢琴，也是在巴洛克时期诞生的，而且诞生地都是在意大利。

这些器乐体裁诞生的一个重要的推动因素是大小调和声体系的形成。这是发生在巴洛克中后期的一件大事。它经过中世纪和文艺复兴的漫长的发展，从教会调式体系中逐渐孕育出来。在这种调性和声的体系中，和弦的关系建立在对一个调性中心的趋向性上，体系内的每个和弦之间，以及它们与主和弦之间都有着一定的功能关系。所有的和弦围绕着主和弦，以及支持主和弦的属和弦与下属和弦组织起来。

第一部调性和声语言完全成熟的音乐作品是意大利作曲家科雷利创作的。他在1680年以后出版的作品，完全是按照和声功能的关系来构思的，几乎找不到调式的影子了。首次对这种和声体系进行理论总结的是法国作曲家拉莫，前面已经提过，他1722年发表的《和声学》是一个重要的里程碑，此后便形成了作曲家以大小调和声体系为主的"共性写作时期"，这个时期经过随后的古典主义和浪漫主义时期延续了近两百年之久，直到二十世纪初调性的解体。

当然，和声与复调实际上是一个硬币的两面。巴洛克早期反对文艺复兴时期的复调，导致主调风格的兴盛，但复调对位并没有在巴洛

克时期全然消失，不少作曲家仍然沿用“第一常规”的复调手法创作宗教音乐作品。但是，随着通奏低音的运用和功能和声的成熟，复调的对位手法逐渐被纳入到调性和声体系的框架中，形成了一种在功能和声主宰下的新的对位。与文艺复兴时期的调式体系下的对位不同，这种对位也可称为和声化对位或调性对位。这种新型的复调手法在巴洛克晚期的很多作曲家中普遍运用，并在J.S.巴赫的手中，特别是在他的赋格曲中达到了前所未有的高度。

二、巴洛克研究史

对巴洛克艺术的研究首先开始于美术史，1839年，文化和艺术史家布克哈特（J.Burckhardt，1818—1897）开始用“巴洛克风格”一词来描述文艺复兴之后的新的造型艺术。1888年，另一位艺术史家韦尔夫林（H.Woelfflin，1864—1945）在他的著作《文艺复兴与巴洛克》中首次为巴洛克这个带有贬义的词恢复了名誉，并用它来特指艺术风格的一个历史时期。进入二十世纪后，人们对巴洛克艺术乃至巴洛克音乐都有了进一步的认识。1915年，韦尔夫林在他的另一本著作《艺术史原则》中，对造型艺术中的文艺复兴风格与巴洛克风格做了区分。1919年，音乐学家萨克斯（C.Sachs，1881—1959）的著作《巴洛克时期的音乐》首次把韦尔夫林关于巴洛克艺术的理论应用于音乐研究。不过，一些学者批评他在音乐艺术和造型艺术之间所作的类比有些刻板。从1920年代起（也有人认为是从十九世纪末起），人们开始用巴洛克这个词来指音乐史上的一个独特的时期。特别是1947年，德国出生的美国音乐学家布科夫策的开创性著作《巴洛克时代的音乐》问世后，人们才更普遍地在音乐史中沿用巴洛克一词，并对这个时期的音乐风格有了更明确的认识。

尽管对巴洛克这个词的运用仍然存在争议，特别是用它来指这个时期的音乐风格时。例如直到1960年代，还有人质疑对于像佩里、斯卡拉蒂和巴赫这样风格很不相同的作曲家都用巴洛克一词来概括是否有意义。不过，对巴洛克音乐的研究在二十世纪到二十一世纪初还是有了很大的发展。大量的研究著作问世，其中包括了作曲家与作品研究（如D.Arnold、J.Riffkin、J.Anthony为《新格罗夫大辞典》中撰写的巴洛克作曲家传记系列）、体裁研究（如E.Rosand关于十七世纪威尼斯歌剧的专著）和一些工具书（如J.Baron的《巴洛克音乐：研究与信

息指南》）等。由布科夫策、帕里斯卡和希尔分别在不同时期撰写的三本重要的巴洛克音乐断代史，我将在下面加以论述。

三、主要的研究著作

在英语世界，对巴洛克音乐的研究著作十分丰富，但说到断代史的写作，就不能不首先提到著名的音乐史四大系列丛书，它们是：

1.诺顿音乐史系列（The Norton History of Music Series）

七卷本的诺顿音乐史系列由美国诺顿图书公司于1940年开始出版，其中的第四卷便是由曼弗雷德·布科夫策（Manfred Bukofzer）撰写的《巴洛克时代的音乐，从蒙特威尔第到巴赫》（Music in the Baroque Era-from Monteverdi to Bach, 1947）。这是巴洛克音乐史的一部开山之作，为后来的有关撰写奠定了一个很好的基础。该书以音乐风格史为主线，设定了一种具有启发性的风格批评的方法贯穿全书，对音乐技法的准确观察和对历史与美学的解释在书中互相支撑。第一章论述了文艺复兴与巴洛克相对立的特点，展示了两个时期之间的过渡，特别是后一个时期的出现，引申出巴洛克风格的自身的主要标准。中间的第二到第九章按照他所划分的三个阶段（早期、中期和晚期）、国家（意大利、法国、德国、英国、荷兰、西班牙等国）和体裁（歌剧、清唱剧、康塔塔、奏鸣曲、协奏曲等），论述了巴洛克时期的音乐风格史。最后三章（第十到十二章）与第一章遥相呼应，分别讨论了巴洛克音乐的三个重要的方面：“曲式”“音乐思想”和“社会学”问题。

布科夫策的这本书虽然已经出版了五十多年，但它仍然是一本探讨音乐风格的模范之作。他对于风格的起源和细节的洞见为后来的巴洛克音乐研究设立了标准，启发了后来的几代学者。该书的文字清新优美，很有可读性，一些有关作者和年代的细节虽被后来学者的著作所更正，但它的真正价值在于对巴洛克风格的起源做出了卓越的论述。

2.新牛津音乐史系列（The New Oxford History of Music）

十卷本的新牛津音乐史系列，是由英国的牛津大学出版社于1954年开始出版的一套大型音乐史丛书，其中对巴洛克时期的论述主要集中在第五卷《歌剧与宗教音乐，1630—1750》（Opera and Church Music,1630—1750）和第六卷《协奏音乐，1630—1750》（Concert Music,1630—1750），前者由安东尼·刘易斯（Anthony Lewis）和奈格

尔·福特恩（Nigel Fortune）主编，出版于1975年，后者的主编是杰拉德·亚布拉罕（Gerald Abraham），1986年出版。该书由主编组织作者分章撰写，材料丰富，对这个时期的一些特定问题的考察非常具有学术性，但可读性较弱。

3.剑桥音乐史系列（Cambridge History of Music）

剑桥音乐史系列共有七卷，每卷相对独立，由一或两位主编组织专家团队共同撰写，这种写作方式与新牛津音乐史系列相似。其中的《剑桥西方音乐理论发展史》目前已有中译本。涉及巴洛克音乐的《剑桥十七世纪音乐史》（The Cambridge History of Seventeenth-Century Music）是由研究巴洛克音乐的重要权威蒂姆·卡特（Tim Carter）和约翰·巴特（John Butt）主编，2005年由剑桥大学出版社出版，全书共十四章，包含了对巴洛克音乐的一些最新研究成果。

4.普伦蒂斯霍尔音乐史系列（The Prentice Hall History of Music Series）

普伦蒂斯霍尔音乐史系列共有十一卷，主编是威利·希区柯克（Wiley Hitchcock），从1965年开始出版。其中的第三卷《巴洛克音乐》（Baroque Music）是由克劳德·帕里斯卡（Claude V.Palisca）撰写的，1968年由普伦蒂斯霍尔出版社出版。这本书虽然篇幅不大，但叙述和观点都十分精彩，被认为不仅是一本很好的教科书，也是对巴洛克研究的坚实而博学的贡献。1991年的第三版在内容上有所扩充（从230页增加到356页），特别是增加了法国巴洛克的内容，如第九章"法国的琉特琴和羽管键琴音乐"。

这本书写作的语言既有权威性又很吸引人。全书集中在音乐风格的问题上，并没有更多地把音乐放在文化的语境中来论述。各章后的参考书目很充分，也比较新，而且对每本书都加了作者的评注。全书使用了近百个谱例，涉及了大量作品（都是比较典型和常见的），尽管对作品的分析可能限于篇幅而没有过多展开。他在第一章中便确立了一个界定巴洛克风格的主观标准：音乐是否打动人的情感。他把"情感"（affections）看作巴洛克音乐的首要特点，指出"如果我们想要确定，是否我们还在巴洛克这个时期内，最好的测试办法就是看在形成一部音乐作品时的主导目标是不是情感的表现"。（P.4）此外，帕里斯卡在他为《格罗夫音乐与音乐家词典》撰写的"巴洛克"词条中也用较多的篇幅论述了"情感论"在巴洛克音乐中的重要性。

他在第一章“巴洛克的理想”中首先提出，音乐史上很多时期的名称都来自艺术史，如哥特式、文艺复兴、洛可可、印象主义等，但巴洛克却不是，它在音乐中的应用早于任何其他艺术。早在1746年，法国哲学家普鲁赫就在评论当时的音乐时使用了“巴洛克”这个词，用来形容与“如歌的风格”相对的一种炫耀、快速而喧闹的风格，并称之为“巴洛克风格”。他引用普鲁赫的话说这种风格的演奏家是“当在地面上可以找到钻石时，却要费力地从海底找一些形状不规则的珍珠（baroque pearls）”。

英语世界以外的研究成果大致有如下一些。

1.德语世界的音乐史丛书最重要的是《新音乐学手册》（Neues Handbuch der Musikwissenschaft），卡尔·达尔豪斯（Carl Dalhaus）担任主编，共十一卷，由德国拉贝尔图书公司于1980年开始出版，其中的第五卷《十七世纪音乐》是由德国音乐学家维尔纳·布劳恩（Werner Braun）撰写，出版于1981年。布劳恩的书名虽然定在十七世纪，但内容涉及了1600年到1740年的音乐，也就是说，包含了十八世纪上半叶，特别是布劳恩所擅长的十八世纪德国中北部的音乐，因此是和我们所说的巴洛克时期相吻合的。

2.法语世界在巴洛克音乐研究上的重要成果是美国音乐学家詹姆斯·安东尼（James R.Anthony）撰写的《法国巴洛克音乐》。该书是研究法国巴洛克音乐的一部奠基之作。它提纲挈领地梳理了法国巴洛克音乐的机理，对关键问题进行了深入剖析。除了作曲家和作品，书中还囊括了音乐表演、音乐机制机构、音乐美学、音乐活动等较为前沿的论题。一些重要的议题，如意大利音乐在法国的传播和遭遇的抵制、机构和机制对音乐创作产生的影响、一手文献中对演出活动的评述等，都被融合在这部著作中。该书采取了更为清晰的体裁分类的结构，正文分为舞台音乐，宗教音乐，琉特琴、吉他和键盘乐器，器乐合奏与独奏，室内声乐五个部分。此外，前后还有三章分别对“伟大时代”的音乐机构、法国巴洛克音乐的表演问题和一部十七法国宫廷芭蕾的演出筹备工作进行了详述。书后有近七十页的参考书目和两千多条的索引。这本书首次出版于1970年代，同时拥有英文和法文的版本（2003年还推出了增订的英文版）。目前，这本书已由殷石翻译成中文并即将出版，这将填补我国在出版国别断代史方面的空白。

3.意大利语的研究巴洛克音乐的代表性专著是意大利音乐学家洛伦佐·比昂科尼（Lorenzo Bianconi）撰写的《十七世纪音乐》，它是由意大利音乐学协会资助，1976—1982年在都灵出版的十卷音乐史丛书《音乐的历史》（Storia della musica）中的第四卷，1982年出版，后来被译成英语，1987年由剑桥大学出版社出版。这本书注重探讨这个时期音乐的社会、文化和政治的语境，帮助人们理解十七世纪在教堂、室内和剧院形成音乐活动的各种力量。作者利用了大量第一手和第二手的资料，提出了很多新的看法和解释。他特别聚焦于意大利的声乐，也涉及了西欧其他国家的平行的音乐活动。他强调了音乐活动的多样性，并没有企图寻找一种统一的风格。全书由四个部分组成：早期的数十年；十七世纪音乐的问题；宗教声乐；歌剧。全书很少讨论特定的音乐风格，并且没有使用谱例。它最初的读者对象主要是意大利的音乐学生，书中注释较少，但书后提供了一份基本的带评注的参考书目和七种精选的史料。值得注意的是，这本书只讨论了十七世纪的音乐，并以意大利音乐为主，没有包括十八世纪上半叶的内容。

四、关于本书

我们现在面对的这本《巴洛克音乐》属于英语世界的另一套重要的音乐史编撰成果——美国诺顿图书公司出版的“诺顿音乐史导论”（The Norton Introduction to Music History）系列丛书中的一本，这套书可以算作音乐史丛书的第五大系列，每卷都请该领域的重要学者领衔撰写。全书共有六卷，本书为其中的第三卷。2001年，上海音乐出版社购得这套书的版权开始组织翻译并陆续出版，这是我国首次出版这种成套的丛书类的西方音乐史著作，它的引进实为我国音乐界之一大幸事。

第一卷《中世纪音乐》	作者：理查德·霍平（Richard Hoppin）
	译者：伍维曦
第二卷《文艺复兴音乐》	作者：阿兰·阿特拉斯（Allan Atlas）
	译者：孙红杰
第三卷《巴洛克音乐》	作者：约翰·希尔（John Hill）

	译者：贾抒冰、余志刚
第四卷《古典音乐》	作者：菲利普·唐斯（Philip Downs）
	译者：孙国忠、沈璇、伍维曦、孙红杰
第五卷《浪漫音乐》	作者：列昂·普兰廷加（Leon Plantinga）
	译者：刘丹霓
第六卷《二十世纪音乐》	作者：罗伯特·摩根（Robert Morgan）
	译者：陈鸿铎、甘芳萌、金毅妮、梁晴

约翰·希尔（John W.Hill）是美国著名的巴洛克音乐专家。他受诺顿图书公司之邀撰写了这本《巴洛克音乐》并于2005年出版，在这套丛书中，它是最晚出版的一本（其他五本均出版于上世纪七十到九十年代），它代表了自布科夫策的开山之作之后半个多世纪的巴洛克音乐研究的一些最新成果。在很大程度上，它被视为对半个世纪前的布科夫策那本著作的超越和替代。[2]

约翰·希尔在美国伊利诺伊大学香槟分校担任音乐教授。他从1984到1986年曾担任美国音乐学协会杂志的主编，并在多个国际会议和委员会中任职。他的著述甚丰，基本集中在巴洛克音乐，特别是意大利音乐的研究上，其中包括《弗朗切斯科·玛利亚·维拉奇尼的生平与作品》、维瓦尔第、罗马单声歌曲、康塔塔和蒙塔尔托红衣主教圈子的歌剧的研究。他也曾为《新格罗夫音乐与音乐家词典》和德语的音乐大辞典MGG撰写过相关条目。他的这本《巴洛克音乐》问世后，网上有评语说："希尔博士作为巴洛克音乐的顶级专家之一，其国际声誉是实至名归的。他的谱例集也编得很好。这本书是音乐史学生必备的，它为这个领域的卓越成果设定了新的标准。"[3]

的确，约翰·希尔的这本巴洛克音乐史比前人撰写的同类专著更为全面。它以传统的风格史写作为主，但努力加入更加细致的社会和文化背景方面的因素，包括艺术、文学、政治、宗教等诸多方面的错综复杂的关系。作者指出，他这本书的写作采取了若干有用的新视角，

其中有社会史、历史文化人类学、该时期的音乐理论、音乐风格史和历史的叙述（见作者前言）。总的看来，它具有较高的学术性和较大的信息量，而且与实际的音乐作品分析的结合十分密切。这也是这本书超越前辈学者的著述（如布科夫策和帕里斯卡的书）的地方。

与帕里斯卡的那本书一样，它也是作为大学的教科书来撰写的，其中凝聚了作者多年的教学经验和心得。据作者所言，这本书是为音乐专业的学生在高端的断代史课程上使用的教科书而设计的，这种课程是在一年的音乐通史课程之后进行的。也就是说，它似乎更适合高端的音乐专业学生和研究生来阅读。而且，作者还认为这本书不仅面向音乐专业的学生，也可以面向历史、艺术史和文学专业的学生、研究生和教师（见作者前言）。和这套书的其他几本一样，这本书还出版了一本与文字配套的谱例集，以及可在网上下载打印的一些扩充的谱例，其中的作品充分反映了这个充满活力的时期音乐上的创新和风格上的多样性。至于书中谱例的音响，网上也提供了全书涉及的九十九位作曲家的一百三十多首音乐作品的CD信息。

全书的第一章是一个导言，对巴洛克时期形成于欧洲的社会与政治因素进行了论述。作者一开始就提纲挈领地抓住了那个时期三个要点：君主制、宗教、艺术的修辞学，并强调这三者之间的联系是深入认识巴洛克音乐的关键。随后的其他各章包括了歌剧和单声歌曲的诞生、协唱牧歌、新的器乐体裁、宗教音乐、宫廷音乐、以及晚期巴洛克的一些重要问题。一般来说，对这些问题的论述是按照时间的顺序在法国（第5、9、15章）、意大利（第2、3、4、8、12、14章）、英国（第7、13章）和德国（第6、11、16章）这四个主要国家之间来回转换。值得注意的是，对意大利的论述最多，用了六章的篇幅，而以前较少有人涉及的西班牙和葡萄牙以及美洲殖民地的音乐也专门加以论述（第10章）。相比之下，这方面的论述在布科夫策的书中只在论述法国音乐时顺便提及，而帕里斯卡的书中则完全没有。

这本书对巴洛克时期的西欧国家的音乐与音乐生活提供了广范而平衡的概述。作者既有广度又有深度地举例说明了社会、政治和文化的力量是如何促进了巴洛克音乐风格与常规的发展，通过对这个时期的音乐理论与分析、宫廷文化、宗教改革与对应宗教改革的讨论，提出了巴洛克音乐的风格、体裁与文化的意义。此书以国家和地区的学

派和潮流加以组织，也讨论了一些以前忽视的领域，例如女性作曲家，西班牙、葡萄牙及其殖民地的音乐，以及法国音乐。

对情感论和修辞学的论述是该书的一大亮点，几乎是所有巴洛克音乐的论著中对这个问题的最清晰和最丰富的论述。虽然学者们普遍认识到西方古代的修辞学原则与巴洛克音乐有着不可分割的联系，但在上述的布科夫策和帕里斯卡的著作中对此都只做了简短的解释。而在希尔的这本书中，不仅第一章就把艺术的修辞作为巴洛克音乐的重要特点加以提出，而且随后的很多章节中，特别是论及蒙特威尔第、许茨、卡里西米等人的作品时，都对其特定的修辞格的运用有很多精辟的分析，在第14章"意大利声乐，约1680—1730年"中对情感论与修辞学的关系也做了比较详细的论述。作者在这章中探讨了正歌剧，并且以亨德尔的《帖木儿》中的一首咏叹调为例，对情感论和修辞学在音乐作品中的运用进行了深入的分析。他指出：

> 马特松把他对音乐情感表现的讨论放在音乐修辞学的语境下，在音乐的创意、配置、发声法和陈述之间做了区分。他把特定的情感的表现放在创意的作曲行为的内部，作曲家在计划其作品的形式或开始实际创作之前，就在其中决定作品的基本目的、特点和动机。我们可以看到，这种陈述对于最早的歌剧作曲家（佩里、卡契尼、蒙特威尔第）来说是音乐修辞的最重要的部分，发声法——修辞格在音乐中的反映——是十七世纪中期的作曲家们的一种新的首先关注的事情，而音乐的创意是十八世纪初用于情感表现的主要手段。[4]

作者在这一章中把对正歌剧的论述一分为二，中间插入了对情感论的详细论述。他认为以海尼兴和马特松等人为代表的情感论，其美学思想的直接源头是笛卡尔的哲学著作《灵魂的激情》，它促使巴洛克的作曲家用修辞学的理论解释情感，并找到符合情感的音乐创意。他对《帖木儿》那首咏叹调的分析，说明了其中丰富的情感表现与音乐特征之间的联系。例如他指出：匡茨在1752年曾把这首咏叹调第二拍的短小颤音解释为对幸福的暗示，而那里的歌词也正是"幸福"。他还说："按照马特松和很多其他人的看法，在第一和第二小节中，低音的附点节奏是与骄傲和宏大相联系的（详见谱例14—2）。"随后，他还谈到马特松1739年在返始咏叹调的标准结构与一段演说的修辞安排之

间所做的对比。例如，咏叹调的第一个声乐乐段A段可以和“讲述”相对应，咏叹调的B段相当于“反证”，而A的反复则相当于“确认”。

值得注意的是本书的附录“音乐中常用的修辞格”。作者在其中列出了六十多个拉丁文的修辞格名词，并作了解释。译者在翻译时参照了中文目前对西方修辞学术语（主要是拉丁文）的一些常见译法，如“顿呼法”（Apostrophe）但也有些术语目前还没有确定的中文译名，只好付诸阙如。有些词如Hydrographia，是指对水的描绘，我把它暂时译成“水描法”也只能算是差强人意。在这方面，译者还希望得到方家的指正。

像帕里斯卡那样，希尔也附上了带评注的每一章的参考书目，相比之下，他的书目不仅更新，而且更加详细。译者考虑到其中的大部分书目没有中译本，因而对此采取了原文照排的方式。

希尔编辑的《巴洛克音乐谱例集》（Anthology of Baroque Music in Western Europe,1580—1750）也是在2005年与该书的文字部分同时出版的，其中包括了书中分析的作品的完整乐谱，为学习者提供了极大的方便。这些乐谱都是新编辑的，声乐作品都附有英语翻译的歌词。原有的乐谱信息，如拍号、调号和歌词拼写等都尽量保持了原始资料的状态。尽管这本谱例集由于没有购得版权而不能在中国出版，但我们仍然可以利用希尔提供的网上资源免费得到一些补充的乐谱，那也是书中提到的一些作品，在这些作品名后面标有字母M和数字。具体的网址请见本书的序言。

五、国人学习和研究巴洛克音乐的意义

国人对西方音乐史的了解是从古典时期和浪漫时期开始的，这两个时期是整个西方音乐史的黄金时期，出现了大量重要的作曲家和作品。因此，我们对这两个时期的了解也是最多的。但对于古典时期之前的巴洛克时期，如同前面的两个时期（中世纪和文艺复兴）一样，我们经常处在知之甚少而且误解颇多的状态。殊不知，如果我们对巴洛克音乐的了解不够，也会直接影响到我们对紧接其后的古典主义音乐的认识。

在张洪岛主编的《欧洲音乐史》（1983）中，没有提巴洛克这个词，而是把这个时期和文艺复兴一起纳入了第三编“从封建社会向资本主义社会过渡的时期”。相关的部分只有这一编的第二章“十七世纪至十八世纪上半叶”和第三章“巴赫与亨德尔”，其论述只有五十五页（后面

的浪漫主义时期则用了近三百页）。该书把“巴赫与亨德尔”作为专章论述，反映了作者对巴洛克晚期这两位最重要的大师的重视，但在论述他们的宗教作品时，却总在强调他们的音乐“并没有宣扬宗教信仰和迷信观念”，又说他们的局限性是“都返回了宗教的题材，这就不免使他们的新鲜思想蒙上了一层中世纪的灰尘”。这些论述实际上也反映了我们对巴洛克音乐的理解是有着鲜明的时代烙印的。

在于润洋主编的《西方音乐通史》（2001）中，巴洛克的部分有了明显的增加，达到七十八页，分为五章加以论述。它们分别是：1.巴洛克音乐的主要特点；2.歌剧的诞生及其早期的发展；3.其他大型声乐体裁；4.器乐的发展；5.巴洛克晚期的几位大师。可以说这本书是二十一世纪初最全面和最详尽的论述巴洛克音乐的中文书籍，作为教材，它已经对全国各地的西方音乐史的教学产生了积极的影响。由于该书对“巴洛克时期”这个词的使用，在“概述”中（第93—95页）便对这个词的词源、定义做了比较详细的论述，并按照帕里斯卡的说法，指出这个词在音乐上的运用要早于其他姊妹艺术。此外，在对协唱风格的宗教作品的论述上，显然也受到帕里斯卡的影响。这本书反映了我国在西方音乐史学领域的进步。以巴赫为例，该书的材料更加丰富，叙述更加客观，对他的音乐风格和历史地位的总结也更加准确。

2000年以后，国内对巴洛克音乐的兴趣，无论在史学研究还是在表演实践的方面都呈现出明显的上升趋势。在教学领域，中央音乐学院在全国率先开设了“巴洛克音乐”的选修课，用一个学期的时间来比较详细地学习和探讨这个时期的音乐。该院的沈凡秀教授组织院内学生组成了“巴洛克乐队”，在课上排练和讲解了不少巴洛克音乐作品，还先后举办过多届“巴洛克音乐节”，进一步引进了相关的表演和学术研究。2011年7月，在中央音乐学院举办的西方早期音乐研讨会上，提交和宣读的论文中有八篇是关于巴洛克时期的，占全部论文的四分之一。特别值得一提的是，2007年以来先后八次来中央音乐学院讲学的英国专家彼得·奥索普（PeterAllsop）在促进巴洛克音乐在中国的传播方面功不可没。他不仅开设了多门相关课程，还指导学生们排练了《奥菲欧》《迪多与埃涅阿斯》《耶夫他》等巴洛克时期的经典剧目。

2015年在福州召开的西方音乐学会第五届年会上，西方音乐史的断代史研究和教学成为会议的主要议题。其中，对巴洛克音乐的研究也成为大家关注的一个重点。随着我国对这一课题的研究和教学的日

趋深入，大家都急切地盼望着中文的巴洛克音乐史著作或译著的出版。2016年7月，中央音乐学院主办了全国首届西方早期音乐节（本书译者之一贾抒冰是该音乐节的执行总监），来自世界各地的顶级巴洛克音乐家们进行了丰富多彩的演奏和研讨，在开幕式音乐会上，英国"红发牧师"乐团的精彩表演向我们展示了巴洛克音乐的别样风采。近年来，国内的巴洛克音乐的演奏越来越多，甚至出现了我国第一个用仿古乐器演奏巴洛克音乐的"夏空古乐团"。

总之，巴洛克音乐正在逐渐走进中国，中国人对它的理解和喜爱与日俱增，这也为向中国读者更多地介绍巴洛克音乐提供了契机。正是在这样的背景下，《巴洛克音乐》这本书终于得以翻译出版，作为国内第一部详细论述巴洛克音乐的译著，它无疑将会加强我们对西方音乐史上这个重要时期的了解和认识，当然，它也会对我们的整个西方音乐史的教学与科研工作起到积极的推动作用。

注　释

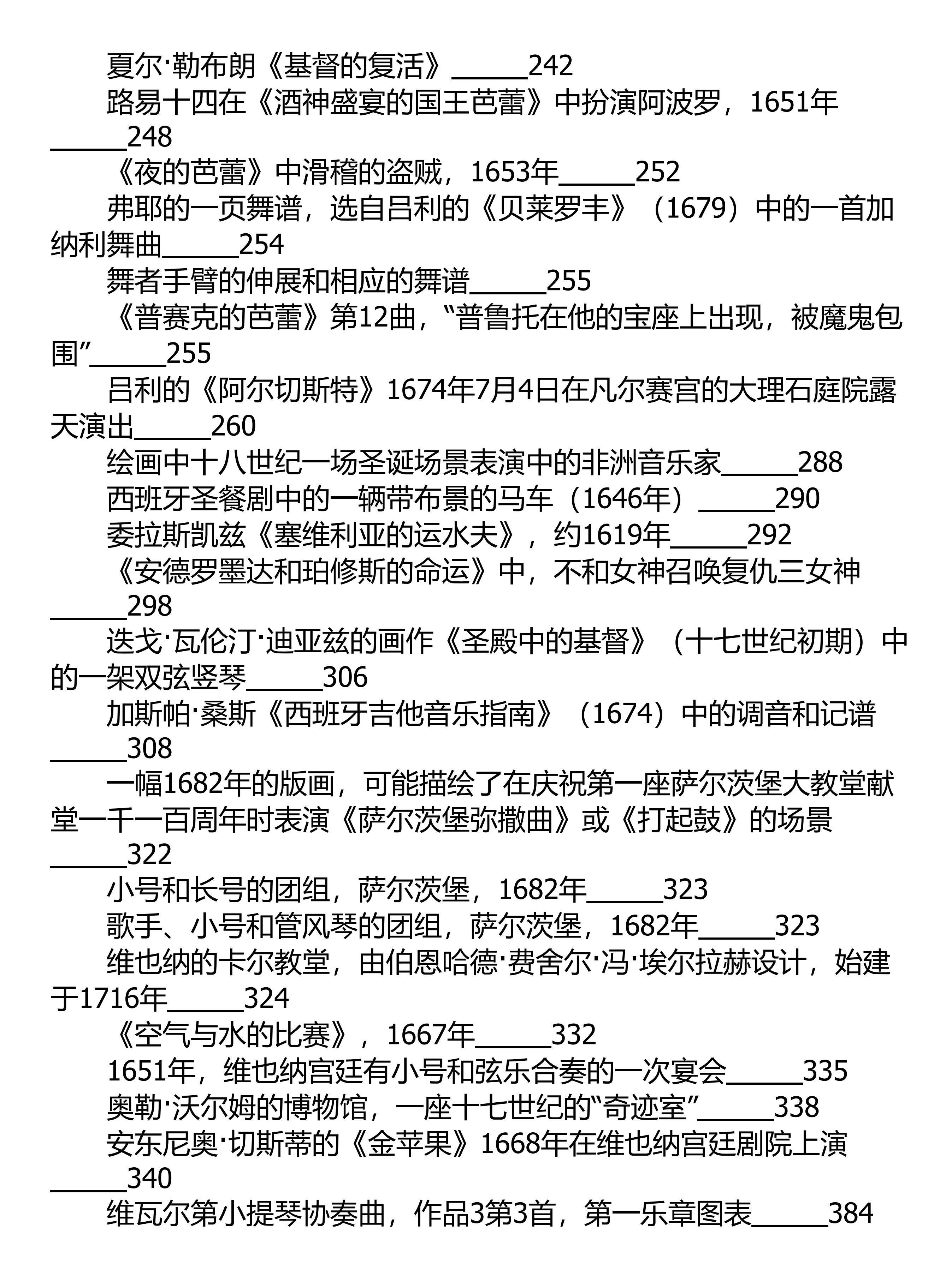
[1].历史学家对"早期现代"的划分是从文艺复兴时期开始的，而它的结束则是以封建专制制度的解体和资本主义的发展为标志的。巴洛克时期正好处于早期现代的后期与现代的早期相交接的地方，因此，我们可以把它看作一个过渡性的时期。

[2].诺顿图书公司最初是请美国音乐学家乔治·彪罗（George Buelow）撰写这本书，但最后没有出版，而是换成了约翰·希尔撰写的这本《巴洛克音乐》。而彪罗的那本书《巴洛克音乐史》在2004年转由印第安纳大学出版社出版。彪罗终身致力于巴洛克音乐的研究，是印第安纳大学的荣誉教授。他的这本书长达七百多页，很多论述也颇有洞见。例如他指出"没有比蒙特威尔第的音乐成就更清晰地体现了音乐时期的硬性划分的矛盾性"（第57页），显然对音乐史的时期划分提出了一些质疑。此外，彪罗在1973年曾经编写过一份关于音乐、修辞学和情感论的参考书目，由美国的音乐图书馆协会出版，其中包括了有关这个题目的很多重要的资料目录。

[3].引自亚马逊售书网站的对这本书的读者评语。

[4].引自第428页。

插图列表



第一章
导论：君权、宗教和艺术的修辞

1687年10月11日星期六的傍晚，一艘大型的游船划破了泰晤士河的平静，停驻在了欧洲最大的宫殿白厅前的石梯边（图1-1）。在小号声、礼炮声和聚集人群的欢呼声中，英格兰国王詹姆斯二世与玛丽王后（之前是摩德纳的玛丽亚）走向了中心宴会厅。

这座宫殿是著名的宫廷建筑师和舞台设计师伊尼格·琼斯［Inigo Jones］为詹姆斯国王的祖父詹姆斯一世设计建造的，宴会厅的天花板（图1-2）是杰出的佛兰德画家彼得·保罗·鲁本斯在1634年装饰的。宫殿的比例、尺寸和布局仿照的是圣经中的所罗门圣殿，之后也是这样构思设计的。鲁本斯带有隐喻式的天花板绘画——在激烈的线条流动、强烈的明暗对比和戏剧性的表型上都是典型的巴洛克式的——表现出了同样的主题，体现出了詹姆斯一世作为一位智者和现代的所罗门，在一个王权统治下统一了英格兰和苏格兰王国，而不是分裂它们，就像圣经中的所罗门，在两个势均力敌的母亲前明辨出了一个有争议的婴儿的出身（图1-3）。

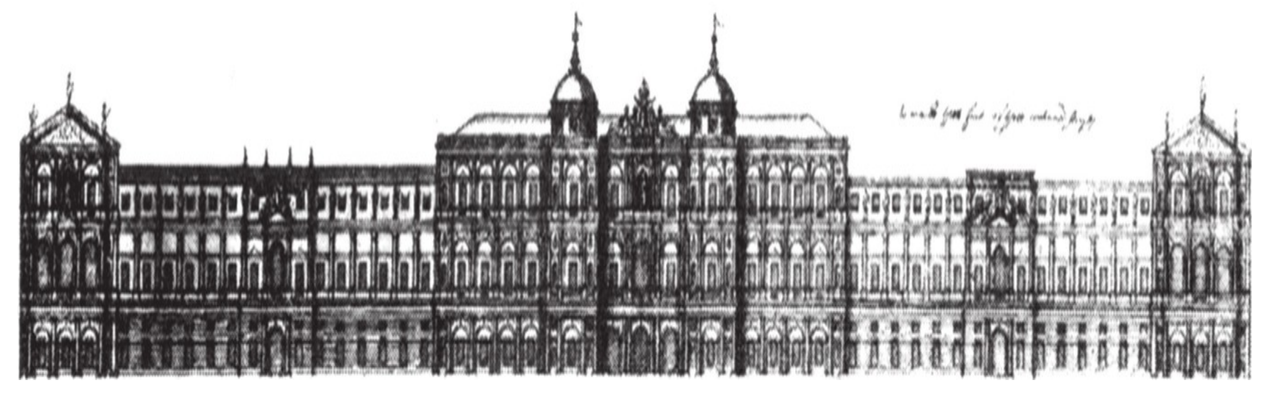


图1-1 白厅宫

国王和王后曾经在宴会厅里，与他们的群臣坐在一起聆听宫廷音乐家们表演传统的欢迎歌曲，这首歌曲名为《吹响号角，打起鼓》（W.29），这是皇家圣堂［Chapel Royal］的管风琴师和国王的乐器管家亨利·珀塞尔为这一场合新创作的作品。弦乐队以一曲法国式序曲开始：二十二小节庄严的附点节奏后跟随一个三拍子欢快的赋格乐段。

模仿性的器乐段落丰富了唱段，高男高音和低音乐器演奏者一齐赞颂出：

吹响号角，打起鼓，

凯撒和乌拉尼亚到来了。

让缪斯快去迎接他们，

让美惠飞向他们，

带着月桂和番樱桃欢迎他们回家。

这段歌词把詹姆斯比作罗马的征服者，把玛丽比作崇高之爱的女神，用古希腊神话中的缪斯和美惠荣耀他们。这个作品其他乐章赞颂了詹姆斯战胜不和谐与暴乱。



图1-2 白厅宫的宴会厅

詹姆斯平定的暴乱是1685年6月蒙莫斯［Monmouth］公爵和阿盖尔［Argyll］公爵领导的，离詹姆斯从他哥哥那里继承王位只有四个月时间。那些暴乱者大多是农民和工匠，他们受贵族成员们的领导。这些贵族们反对英格兰的自由和议会制度，并且抵制詹姆斯的天主教信仰，他们害怕詹姆斯会以此联合法国的政治和军事实力压制他们。虽然詹姆斯的军队迅速地镇压了反抗，但是争吵一直延续。事实上，在那个十月的星期六，詹姆斯刚从一个重要的夏季议会选举支持者的游说活动中返回。

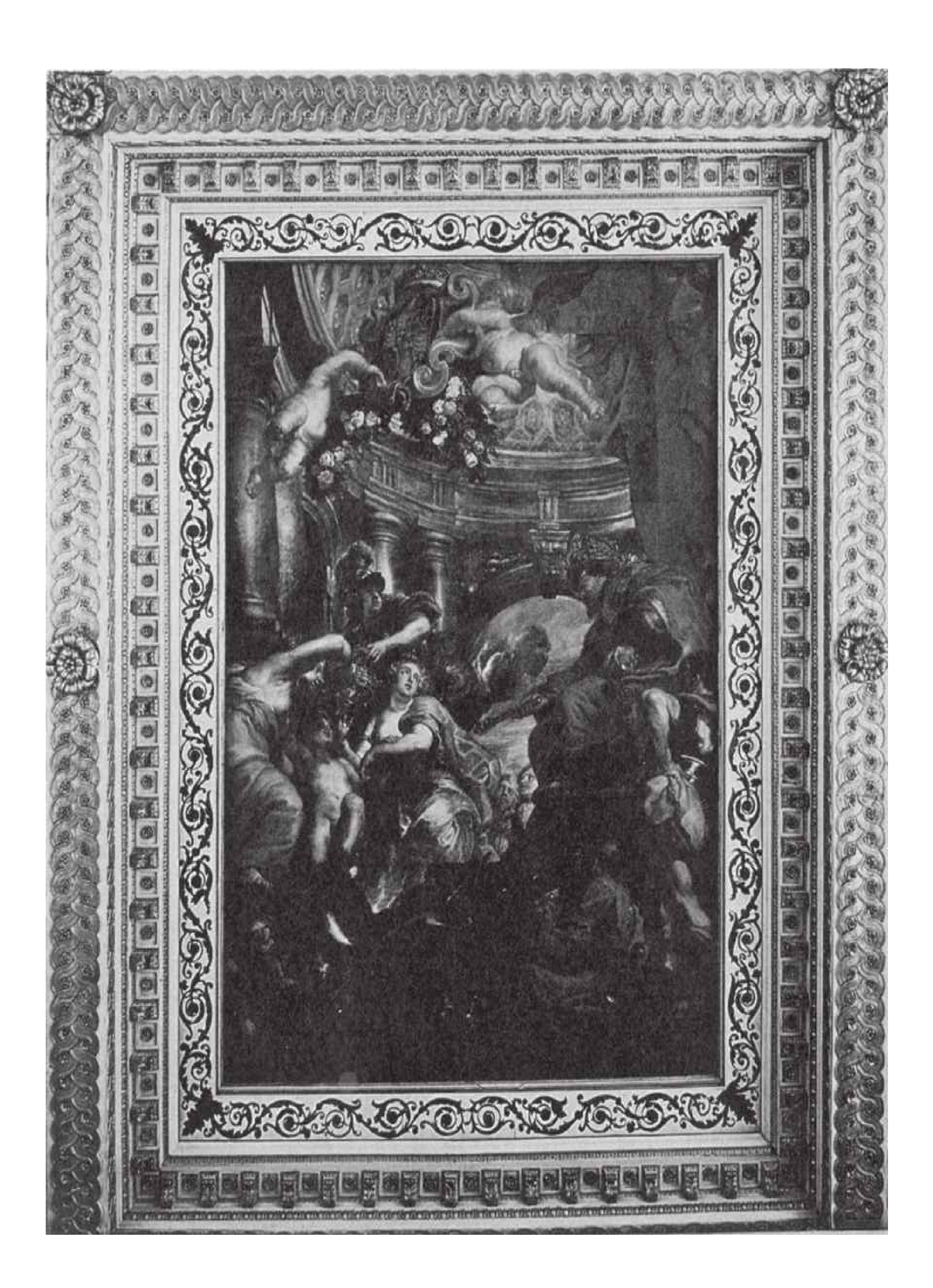


图1-3 鲁本斯的《所罗门的审判》，在白厅宫宴会厅的天花板上

但是，詹姆斯没有与贵族站在一起，他提高了对于一些天主教信徒和其他英格兰教会反对者的兴趣。作为对此举动的反应，有权势的英格兰贵族们求助于詹姆斯的新教女儿玛丽和她的丈夫奥兰治的威廉，他是荷兰的统治者，同时也是法国的敌人。1688年11月5日，威廉把他的军队集结到布里克瑟姆的港口，同时在大批英格兰军官和士兵的帮助下，不费吹灰之力就抓捕了詹姆斯并把他驱逐了。

珀塞尔的《吹响号角，打起鼓》是詹姆斯最后的一曲欢迎颂歌。1689年4月21日，威廉和玛丽在议会宣布登基。九天之后，在玛丽女王的生日时，同样的皇家音乐家们表演了一曲颂歌《荣耀的一天现在降临》，同样是亨利·珀塞尔为之谱曲。这首作品起于一段意大利序曲（没有附点音符也没有赋格式段落），运用了这些赞颂玛丽女王的语句：

> 女英雄拥有绝对领导和力量，
> 震颤的教皇世界必将屈服；
> 必将在她胜利的魅力之下屈尊，
> 并且丢弃掉所有的战利品。
> 我们至高无上的并且拥有法的庇护的宗教，
> 对于上帝来说那是热忱，对于人来说那是仁慈，
> 她所有的这些都将提升从前的君主们，
> 为了一个永恒赞颂的主旋律。

1688年光荣革命的故事暴露了很多具有讽刺意味的事件：詹姆斯二世认为自己是一个受神圣权利授权下统治英国帝国的专制君主，但是却因为他的宗教信仰被议会罢免；他反而受到与他作对的贵族们的赞扬；因此，珀塞尔谦卑的诗句表达很可能是在短短的十八个月之中受詹姆斯二世国王或者玛丽女王指导下完成。当然，这些讽刺事情的关键就是，对于神圣权力、议会制的忠诚的赞颂不仅仅只针对詹姆斯二世本身，而是针对整个君主制度政体和一种意识形态。而作为一位宫廷音乐家，亨利·珀塞尔被寄予服务于政体的期望，却不能将自己的情感放到音乐当中。事实上，珀塞尔的绝大多数音乐都是服务于君主的（或者说支持的贵族），并且国教使他成为受雇于皇家圣堂和王室的成员。

基于此，珀塞尔具有典型性：几乎所有十七世纪和十八世纪早期的音乐家都受雇于某个宫廷，或者某个教会，或者二者兼有。甚至可以说中世纪和文艺复兴的作曲家都适用于这种解释，但是对于古典主义作曲家是不成立的。虽然，巴洛克时期宫廷和教会的音乐赞助不能与文艺复兴时期的情况相提并论，但是君主政体与宗教信仰的变更对于艺术，尤其是音乐的特殊影响力贯穿整个巴洛克时期。

君权与贵族

像其他君主一样，詹姆斯二世被认为是生来就统治整个国家的领袖。在欧洲早期近代时期（大概1450年到1715年间），君主——不论被称为皇帝、国王、公爵还是其他头衔——是与生俱来的，这样的情况在法国、英格兰和意大利亚平宁半岛的其他地方都很普遍。或者说君主是被贵族们选举出来的，典型的是在德语地区。而在威尼斯和罗马，教皇就像是世俗的君主统治着相当大的地区。

在不同时间不同地方，君主们需要与神职人员、贵族和除贵族外的另一些人打交道。就像詹姆斯二世一样，大多数君主不受更高的政府权力的管辖——除了在说德语的某些地方，那里的宗教君主们被统一在一个叫作神圣罗马帝国的松散的联邦之中。皇权统治者是被一批永久的选举人选出来的——三位大主教和四位王侯为他们之中的一人投票。

自公元五世纪罗马帝国衰落以来，君主政体都是欧洲政府的主要组成形式。虽然文艺复兴时期意大利出现了商业行会控制的共和政体，但是它们几乎在十七世纪初都被君主政体取代了。

贵族阶级包括君主，直到早期近代时期的结束都代表着欧洲的特权阶层。虽然在十七世纪每一百人之中只有两到三人是贵族，但是这些相对较小的组织却赞助着宗教领地之外的所有的艺术活动——当然也包括几乎所有宗教领地之内的。

贵族身份基本都是与生俱来的，也有少数被君主授予。它取决于原本的出身，受法律保护，受宗教支持。贵族们通常享有在高级政府、军队和教会中的垄断地位，可以免除赋税，享有绝对的土地继承权，享有携带武器的特权（通常是一把礼仪佩剑），享有特殊法院的裁判权，可免除某些犯罪审判，享有穿戴特殊衣着的权利，可免除某些庆典仪式的鞠躬和享受教堂中的特殊座位，享有使用贵族头衔的特权，比如公爵、大公、侯爵、男爵，或者至少有一个特殊的姓名形式，通常会包含某某"的"（of）这样一词，或者其他语言中类似的称呼（如：de，di，von，van）。

中世纪高度发展的封建主义的残余仍然留存于十七世纪初的中欧与东欧。比如：波希米亚国王（大概在今天的捷克共和国）效忠维也纳皇帝，但是作为回报，他自己统治五个地区，每一个地区都有隶属于他的公爵或者伯爵。在这五个地区的其中一个叫西里西亚，包括十六个公国，每一个公国都拥有地方统领，拥有对于这一地区贵族领地的管辖权；作为交换，这些贵族有对于这一地区村民与佃农的法律与市政管理权。另一方面，很多贵族土地所有者在欧洲其他地方——尤其是法国——都直接受到国家君权体系的管辖。

即使有一些地区化差异，欧洲的贵族在十七世纪开始形成了一种普遍的国际化特征。英格兰的詹姆斯二世就是典型一例。他的母亲是法国国王的女儿，他与意大利摩德纳公爵的女儿结婚。在英格兰共和制时期的不同时间，詹姆斯二世都统领过西班牙和法国的军队。对于很多那些一般的贵族而言，外交事务也确立起了国际纽带。而艺术的影响促进了跨越不同土壤的风格和特殊的某一国家类型的出现——这体现在上文中提到的珀塞尔的两部作品中的法国和意大利式的序曲中。

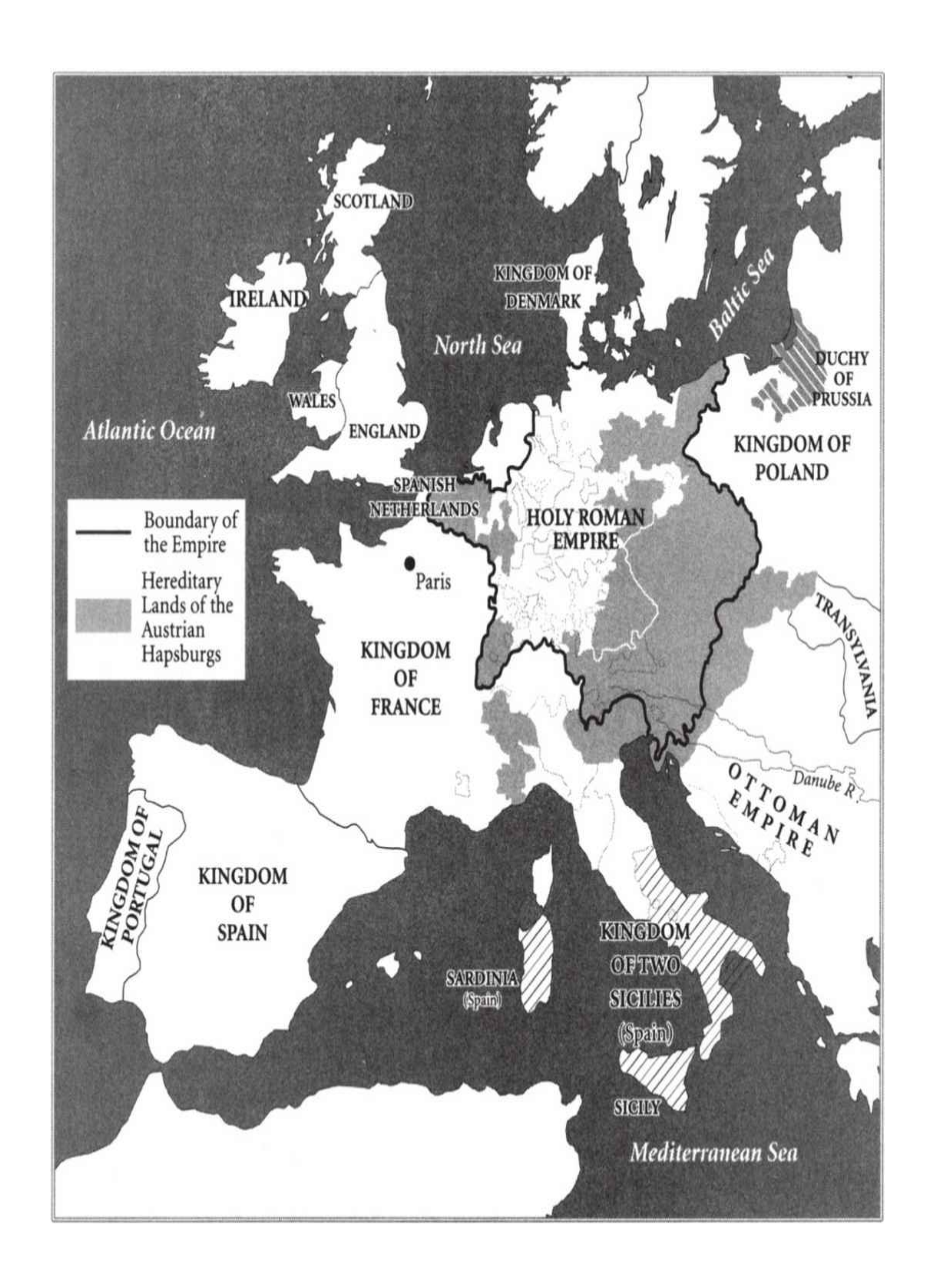
在十七世纪，贵族根据他们的财富和权力被分成了高低不同的等级。一个典型的十七世纪法国公爵的收入是同时期一个巴黎商人的一百多倍，是一个成功的工匠的五百多倍。红衣主教黎塞留［Cardinal Richelieu］，作为法国路易十四国王的首相，去世时的财富相当于两万名中等贵族的总和。当然，国王的财富就远远超出这些了。

十七世纪的君权

十六世纪晚期至十七世纪初，欧洲的君主和贵族的制度开始发生重要的变化。这些变化体现在音乐和其他艺术上就标志着巴洛克时期的开端。

战争的新形式——更大的军队、火药的广泛使用、军事工事的新系统——腐蚀了贵族的独立权利，促进了集权政府的兴起和税收的积累。1500年左右，贵族仍然亲自参加战争，国王与其他人一样身先士卒投入战斗。而在1600年左右，情况就不是这样了，因为君权地位远远大于其他贵族，这些贵族逐渐成为了整个国家官僚体系中的管理者。

专制主义是一种政治学说，它合法化了并且确立了权力集中于君主手中的倾向。专制主义起源于十六世纪，在十七世纪成为了欧洲具有统治地位的政治意识形态。当然，没有哪个欧洲君主真正实现过绝对权力。议会和地方贵族们持续插手进行牵制，但是主要约束力来自国际竞争和冲突。



SCOTLAND
IRELAND
KINGDOM OF DENMARK
Baltic Sea
North Sea
DUCHY OF PRUSSIA
WALES
Atlantic Ocean
ENGLAND
KINGDOM OF POLAND
SPANISH NETHERLANDS
Boundary of the Empire
HOLY ROMAN EMPIRE
Hereditary Lands of the Austrian Hapsburgs
Paris
TRANSYLVANIA
KINGDOM OF FRANCE
OTTOMAN EMPIRE
Danube R.
KINGDOM OF PORTUGAL
KINGDOM OF SPAIN
KINGDOM OF TWO SICILIES (Spain)
SARDINIA (Spain)
SICILY
Mediterranean Sea

图1-4 “三十年战争”末期的欧洲地图，1648年

事实上，十七世纪在某种意义上说是欧洲历史上最争斗不休的时期，这大多是由于专制主义兴起带来的变化和紧张导致的。十七世纪初到十八世纪初见证了西班牙和它的北面邻国英国、东北面邻国法国的持续战争；法国也与它的邻国英国和北面的尼德兰、西南面的西班牙、东面的神圣罗马帝国进行了战争；而神圣罗马帝国也和西面邻国法国、东面的奥斯曼土耳其帝国发生了冲突（图1-4）。这一时期最血腥和残酷的冲突当属“三十年战争”（1618—1648），形成了神圣罗马帝国、西班牙、波兰和德国天主教贵族的一方，对峙法国、丹麦、瑞典、尼德兰和德国新教贵族的另一方。它导致了历史上战争的最大伤亡比例。另外，主要的一些内战在英国（1642—1649）和法国（1648—1653）展开，它们都试图推翻专制主义君权。英国内战把查理一世送上了断头台，创立了临时的共和制（1649—1660），在此期间，英国没有国王。在这些冲突之中，宫廷文化繁盛了起来。

宫廷生活

一个君主或者贵族的宫廷包含了一个复杂的家族和一群小至六人大至上百人组成的领薪人员，另外还有很多拥有长期关系的宾客和服务于君主的官员。这些付给薪水的人员就组成了我们常说的王室。比如：英国詹姆斯二世的整个王室成员就超过了一千五百人。另外，王室的每一位成员都有一个独立的家庭，它也是更大范围的宫廷建制的一部分。一个王室并不是只有佣人，而是包括了所有阶层的家庭成员，包括贵族家族的子女。詹姆斯二世王室中有大约六百人是贵族出身并且掌管重要或者有荣誉的部门，另外大约九百人被称为佣人。即使中等规模的贵族王室成员也要包含政治顾问、外交家、医生、科学家、作家、哲学家、诗人、画家、建筑师、音乐家、舞蹈老师、侍女、骑士侍从、护卫、厨师、餐饮侍者、清洁员、马夫等等。王室中更高阶层并且有学问的成员不仅要向他们的赞助人提供他们的专业技能，还要陪同重要的客人，和前来观看表演的或者参与很多不计其数的活动的观众进行交谈。

王室中的贵族或皇室赞助人享受了佣人的才能，并且在才能和艺术的成就之中享受了荣耀与威望。赞助人通常只是给予一些建议，比如（艺术的）主题，但是对于王室艺术家和音乐家来说，当选择哪一项才能和艺术风格时，他们则依赖于专业的意见。

一个皇家王室和它长期的宾客形成了一个小型的共同体，其中赞助人提供食物、居室、服装和娱乐活动。"宫廷"这一术语主要就是指代这一群体的人，但也指代他们居住的地方——通常是包含若干小建筑的较大的宫殿。宽泛地说，我们今天所珍视和欣赏的十七世纪及以前的艺术成果——绘画、雕塑、诗歌和音乐——都受到了宫廷文化的影响，同时几乎都是为贵族和皇室成员创造出来的。

一种趋势从十六世纪发端并在十七世纪迅速发展，贵族们从他们乡村官邸的看护人手中逃离出来，作为王室的一员或者宾客，开始居住在城市和君主或富有地方领主的宫廷之中。贵族迁移到皇家宫廷并成为君主的亲属使得宫廷生活发生了改变。以君主为主变成了严格的准则和限制，君主迅速成为一个赞颂的主角，一个遥远的存在。宫廷生活造就了行为言语上的详尽的规范，这些都在出版的手册中明确阐明。这些指引催生了对于教育、口才、体面、自控、慈悲、安逸、荣耀、权威、魅力、优雅、女性的理想爱情、成就、掩饰（对于假象的掩盖）的官方的宫廷价值观。在接下来的几章中，我们将看到这些贵族宫廷的一些价值观是如何反映在巴洛克音乐风格上的。

宫廷与艺术

皇家宫廷的兴起和发展给文化和学问的表现带来新的重要性。贵族教育的标准在十六世纪晚期开始提升，这跟他们在政府管理上的新角色和在宫廷生活上的作用是分不开的。在整个十七世纪发展过程中，引领文化事业者由商人阶层和大学学者转为宫廷侍臣和贵族阶层。传统上受教育的"文艺复兴人"的理想典范让位给了优雅的墨守成规的贵族业余人士。十七世纪宫廷文化之中智慧与个性风格的萌芽也使得女性有了新的突出地位。

教育的更高阶段带来了对于艺术更多的赞助与对艺术创造的重视。十七世纪，欧洲的贵族处于赞助与参与文化事业的中心。他们之

中很多人在家里写诗和举办画展。其中最有成就的贵族画家可以列举出：朱塞佩·塞萨利（又名卡瓦利埃·达皮诺，1568—1640）、迭戈·委拉斯凯兹（1599—1660）、安东尼·凡·代克（1599—1641）、弗朗西斯科·德·苏巴朗（1598—1664）、乔治·德·拉·图尔（1593—1652）和路易·勒南（1593—1648）。许多参与歌剧诞生的作曲家和诗人同时也是贵族。另外，许多展现个性与人物复杂关系的贵族的肖像画和素描也成为了一种时尚。十七世纪，贵族通过直接参与和赞助比以前任何时期都更多地统领着文化、艺术和学问。由此，各种复杂的影射和争议的形式流行于艺术的各个领域。

　　的确，对于十七世纪的贵族来说，文化与学问的展现就像行为与服饰的特殊风尚一样变得越来越重要了，因为他们越来越多的人不以出身来获得地位，而是从君主那里获得，君主通过授封头衔来奖赏他们的同盟者，以维持并加强他们自己的力量。这造就了一大批靠着夸张的贵族服饰的精美标榜自己的新生代贵族（图1-5和图1-6），如下图中戴着精致的假发的贵族男性（图1-7）。



图1-5 法国男贵族，约1620年，源于雅克·卡洛



图1-6 法国女贵族，约1620年，源于卡洛



图1-7 法国式假发，约1690年

与此同时，十七世纪的绘画和文学逐渐被贵族主题所占据。许多音乐的体裁也受到了过分渲染宫廷盛况的音乐的影响，其中经常使用一些暗喻用来支持某些专制主义的政治理论。例如：珀塞尔《吹起号角，打起鼓》中的很多乐章暗指了法国皇家宫廷演出的有暗喻性质的芭蕾和歌剧的音乐风格和典型形式，1646至1656年间詹姆斯二世曾经在那里居住。宫廷的盛况也同样影响到了贵族的生活，他们的生活变得更加戏剧化——具有表现的、夸张的和矫揉造作的。在这方面，艺术文化被用来作为建立和支持君主权威和合法化的宣传渗透到十七世纪贵族生活的方方面面，这在从前任何时代都是没有的。

凭借贵族的财富、权力、教育和成就，他们结识了大量的宫廷成员，他们渴望被人尊重，贵族们的品位占据了十七世纪的艺术领域，到十七世纪末，欧洲文化比十六世纪末拥有了更多的贵族特征。

十七世纪末期标志着欧洲宫廷生活盛况的顶点。从大约1700年开始，宫廷及其文化的重要性开始急剧衰落。对于君权合法化的持续挑战与十八世纪早期的启蒙主义思想同时出现。最具进步的艺术风格很快失去了贵族的特征，逐渐被中产阶级的价值观和情感所取代，标志了巴洛克时代的终结。

宗教

宗教争斗使得詹姆斯二世被废，挑起了新教徒和天主教徒的冲突。这场源于十六世纪初的冲突在十七世纪达到了高潮。巴洛克时代的艺术也卷入了宗教纷争之中，就像它在为维护绝对君权极力而战一样。

直到十六世纪初，欧洲绝大多数地区都是信仰天主教的。犹太人建立了主要的非基督教组织，但也只占全部人口的百分之一多一点。（东欧的胡斯、东正教和穆斯林控制的地区，对于十七世纪的欧洲艺术音乐的历史贡献不大。）这种欧洲相对简单的版图随着十七世纪宗教改革运动变得越来越复杂，当播种下了宗教纷争的种子，那就会深刻地影响到宗教音乐甚至是世俗音乐，还有其他巴洛克时期的艺术。

天主教

十六世纪初，西欧所有的天主教徒实质上都认为教皇的宗教绝对权威是作为基督在人世间的代表和使徒彼得的精神继承人。西方的天主教世界被分成若干由大主教管辖的大主教管区。大主教管区又被分成若干主教区，每个主教区大概是一个城镇的大小，由一个主教管辖，他的教堂是主教堂。每一个主教区下设若干教区区域，由神父管辖。与这种结构相仿，主教管辖区域之外的是若干男女僧侣的修会，还有他们的修道院和女修道院，每一个修会有它在教皇权威之下自身的层级关系。除了主教堂、教区教堂和修道会教堂之外，还有许多具有独立的捐赠方式或者私人资助的教堂，它们属于君主、贵族家族、世俗团体、教育机构、医院、政府或其他组织。因此，在一些意大利历史上重要的城市中心，一个区域就会坐落两到三所天主教堂。

天主教徒把教堂看作是一个场所，在这个场所之中上帝用慈悲接近人，而人用崇拜接近上帝。人们希望通过慈悲获得救赎，否则就只能被宣判罪恶。人们相信这种救赎源于基督的化身和受难，因为这些都是神父通过信仰、圣事和七宗圣礼完成的：受洗、信礼、圣餐、忏

悔、涂油礼、神圣修会、圣婚。崇拜和圣礼的施行（除了忏悔和涂油礼之外）都是通过教堂祈祷组织完成的，这些祈祷的形式和内容都是由天主教礼仪决定的，并由教会阶层掌握和规定。天主教每天主要的祈祷仪式包括弥撒和日课。虽然弥撒是在领主仪式中达到顶点，但是它可以在任何一天施行，大部分信徒只在每周日和最重要的教会节日如圣诞节、复活节和纪念圣徒的日子参加弥撒仪式。日课包含了每天所做的八种祈祷，也常称为八个时刻：申正经（晨祷）、赞美经、晨经、辰时经、午时经、申初经、晚课经（晚祷）和夜课经（夜祷）。这些祈祷仪式大多只由僧侣完成；特别的教会成员只在周日晚间或者节日时参加晚课经和夜课经。虽然在天主教堂中也宣讲布道，但是这不足以构成拉丁语祈祷仪式的常规部分。

天主教与君主政体紧密相连是有很多原因的。教皇、红衣主教、大主教和神父的天主教层级是仿照封建政府设置的。天主教会的领袖大多数来自贵族阶层。另外，天主教徒通常不直接向上帝祷告，而是经常诉诸于圣母与圣徒，这就好像他们不寻求贵族的意见而是有求于封建领主。因此，君主政体是天堂世界的一种反映，并且被认为是个体赎罪的必要条件。许多天主教神学家甚至认为君主是沟通他的子民与基督之间的媒介，国王的自身和权威是神圣的，他的力量来源于上帝，因此是绝对至高无上的。的确，尤其是在巴洛克时代，欧洲天主教国家和英国的君主利用了宗教的赞扬与仪式，把它作为不断谋求更多权威的有力工具。

路德教

对于罗马天主教会而言，第一个重要的挑战就是来自马丁·路德（1483—1546）。作为一位奥斯定会的修士，路德于1511年被派往罗马，在那里罗马高级修士的行为使他的理想幻灭。他对于赎罪券的交易感到非常不满，这种交易使得富人通过捐钱给教会就能免除他们的罪行。1517年，路德把一份文件钉到了维滕堡主教堂的大门上，上面书写了九十五条神学论纲质疑教皇的权威。他的这种大胆的行为使得他于1520年被驱逐出教会，随后被囚禁。但是，路德的思想传播开来；很快，很多贵族和修道院也活跃起来。地方的王侯们转而接受路

德教派——毕竟它削弱了教会的权力，也便于他们征用修道院的土地——而且德国和斯堪的纳维亚的市民和农民完全倒向它，因为它代表的是中产阶级与工人阶级的价值观。

路德教徒相信赎罪的关键是在福音中重生，这就意味着，在圣经新约中找寻基督的生活和教义，并且赎罪是通过圣灵祷告仪式实现的。这种途径其实就产生了由悔恨开始最后由喜悦结束的一系列强烈的情感过程。因此，对于路德教徒来说，阅读圣经并且用他们自己的语言进行解释显得尤为重要。出于同样的原因，在他们的教会祈祷仪式中，布道的情感乞求和鼓舞人心的音乐起了很大作用。十七世纪的路德教徒们崇尚马丁·路德的话："真正的布道是福音的真实语言，同理，真正的音乐也是福音的真实语言，音符使得福音的语言成为现实（《桌边谈》，第2545b）。"

圣礼仪式对于路德教徒来说是次要的。路德教徒也没有修士、修女、修道院或者女修道院。因为他们相信天堂，也同样相信人间和生活中的一切，他们都反对天主教式的精神世界和现实世界的二元对立。他们没有中心权威，没有标准化的仪式，只是倾向遵照各个地方的传统。十七世纪，路德派神学还没有完全成型，只在一些特殊情形下有部分清晰的解释。一个路德派传播者的布道是否得到认同取决于那些会众。

其他新教组织

十六世纪，路德受到很多其他的宗教改革者的追随，最具影响力的是约翰·加尔文（1509—1564）。1541年，加尔文受邀成为瑞士日内瓦的宗教领袖，成为领导伯尔尼教会审议会的新教派别。在整个十六世纪之中，加尔文教催生了英格兰的清教徒运动、苏格兰和新大陆的长老会、法国的胡格诺教徒、尼德兰的归正教会和德国部分地区的加尔文教会。

加尔文教徒与路德教派的信仰相似，但是他们认为个体的赎罪是上帝预先设定的，人类的行为不能改变命运。然而，人类注定要赎罪展现出了基督教徒的严格的举止行为。尽管如此，加尔文教徒也把他们奉献给了上帝旨意中与现实世界的抗争之中。这些特点连同赋予神

职人员相当大的权力，使得很多加尔文教组织成为清教徒主义的模式，他们拒绝奢华和入世的行为，拒绝宗教画像，拒绝教堂音乐的复杂形式。

英格兰教会虽然受到路德宗教改革的影响，但是脱离罗马教廷远非宗教原因而是政治原因。当亨利八世不能劝说教皇克莱芒八世让他迎娶阿拉贡的凯瑟琳的时候，亨利八世于1534年废除了教皇对于英格兰神职人员的掌控权，成立了英格兰教会，英格兰的君主作为教会首领。英格兰的修道院被镇压了，他们的土地被国王收回，教堂祈祷仪式不用拉丁语而改用英语。然而，英格兰教会保留了很多天主教派的特点，例如在仪式中采用神父司祭的形式。

英格兰教会包含了倾向新教的派系，其中吸收了大量议会中有政治诉求的议员，还包含一些更加正统的贵族和皇室政治的代表。只有那些极端的英格兰新教徒——清教徒、长老会会员、公理会会员、浸礼会会员、贵格派教徒——有兴趣建立自己独立的教堂。十七世纪，这些新教独立派不赞成在教堂仪式中使用复杂的音乐，所以在随后的章节中很少谈论他们。

对应宗教改革

从十六世纪后半叶开始，罗马天主教会集中了很大的力量用于回击新教改革的传播。天主教改革或者说对应宗教改革最主要的行动当属特伦托公会议（1545—1563）。这次会议重申了很多天主教教义，明确区别了天主教和新教信仰的不同。会议也带来了重新修订的与节庆和仪式相对的教义与讲道。许多新成立的神父修会被任命去完成这些新的教育和启发性的目标：重要的有戴蒂尼会（1524年创立）、耶稣会（1540年创立）、奥拉托利会（1612年被认定）、耶稣与圣母奥拉托利会（1613年创立）。这些修会之中，尤其是耶稣会和奥拉托利会运用了很多的教诲方式——神学化的传道、戏剧与壮观场景、音乐的新的戏剧化风格和视觉艺术，这些都充斥在他们的教诲之中，尤其是对于年轻人和贵族。虽然耶稣会士大多仰仗于他们在新大陆、东亚、西太平洋和其他地区的传教活动，但当他们遇到新教作为一种精神革新挑战他们的情感时，他们仍然使用艺术保持和加深那些原本就是天

主教徒人们的信仰。与此同时，新教徒为捍卫他们的教派也做着同样的努力。十七世纪中的这些相互竞争绝非小范围的，在巴洛克时代的视觉艺术和听觉艺术中体现得最为明显。

遗憾的是，天主教与新教的竞争和冲突绝不仅限于艺术。十七世纪见证了欧洲历史上最为密集的宗教战争。三十年战争（1618—1648）是最大规模也是最残酷的。英国内战（1642—1649）更多是源于宗教而非政治。虽然法国的主要宗教战争出现的比较早（1562—1598，三亨利之战），但是1628年拉罗谢尔战役中新教徒击败胡格诺教徒付出了惨重代价。半个世纪之后，法国人废除《南特赦令》，剥夺了法国新教徒的信仰和公民自由，使得大量人口迁移国外。与此同时，维也纳的神圣罗马帝国的皇帝——经常与其他主要天主教君主联盟——展开了与东方奥斯曼土耳其帝国延续整个十七世纪的战争。巴洛克时代结束时欧洲开始了最后一次宗教武装冲突：1745年7月，查理二世的孙子查理·爱德华（又被称为邦尼王子查理），他与一个仅有十二个人的武装力量在苏格兰西岸登陆，挑起了苏格兰高地的动乱。他的力量推进到了英格兰的德比，并在1746年4月16日被击溃，他随后逃到了法国。

在专制主义政治混乱的高峰期，持续不断的宗教冲突和长期的战争使得十七世纪的欧洲人经历了经济的大萧条、严重的饥荒、瘟疫的爆发和极端气候的折磨，这种社会的病态像被施了巫术，又像是受迫害的妇女。这是一个危机四伏和激烈转变的世纪。在整个巴洛克时代，这个危机的气氛又发展为夸张的表现和激进的实验，并且在音乐和其他艺术上经常体现出劝勉和修辞学的特征。

艺术的修辞学

对于十七世纪欧洲受过教育的人来说，“修辞学”［rhetoric］一词意味着对有说服力的说话和写作的系统学习，它是以从古罗马文明，主要是西塞罗和昆提利安的著作中传承下来的要点、原则和术语为基础的，这些知识在十七世纪初被广泛地研读、传授和模仿。更广泛地说，“修辞学”一词也可以指交流的艺术、劝导的技巧，以及作家、演说家、布道者、律师和其他相关人士的创作。

修辞学是十七世纪学校为准备成为宫廷侍臣、外交家、官员、律师和布道者的贵族年轻人所教授的核心课程之一。除了它的现实价值，由于它与贵族的联系，修辞学知识也可以提供给那些非贵族人士无可否认的威望。这种威望，和修辞学的语言与艺术表现之间的天然的联系和固有的相似一起，导致许多在绘画、雕塑、建筑和音乐方面的作者在讨论文字的和非文字的艺术时使用这些修辞学的术语和概念。他们认识到，任何艺术都可以通过对听众情感的累积的呼吁而作为一种说服的手段来使用。

“艺术的修辞学”［rhetoric of the arts］这一表达，即使不是确切地用于十七世纪，但是也会被那个时代有文化的人们很容易地理解。按照修辞学的知识描述和解释音乐和视觉艺术的著作在巴洛克时代大量存在。这种修辞学的使用是一种强有力的迹象，说明了那时受教育的人们是如何思考艺术的，以及艺术是怎样被那时围绕君权和宗教的纷繁事件所影响的。总结这种思想主体的一种清楚的方式就是去了解那个时代经典的修辞学的书籍，看它们是怎样论述演说家的活动和一篇演说的典型部分，表述意义、论证和情感的最重要的方式，以及解释当时的作者是怎样在诗人、艺术家和作曲家的活动中发现相似之处的。

“一个演说家的所有活动和能力分为五个阶段……首先，他必须找到需要说什么；然后，处理和安排他的发现，不只是排列次序，而要用有鉴别能力的眼力确定每一条论证的重要性；随后，继续把它们用风格的装饰排列；之后要把它们存入他的记忆中；最后用有情感和有魅力的方式把它们传达出来。”这些来自公元一世纪的西塞罗的话，在

随后几百年中被不计其数的作者们重复和解释，遵循并在传统上简化成了演说家的这样五项活动：

1.“创意”［invention］

2.“布置”［Disposition］或“安排”［Arrangement］

3.“雄辩”［Elocution］或“风格”［Style］

4.“记忆”［Memory］

5.“陈述”［Delivery］

“创意”在古典的修辞手段中决定了演说的内容、论证和依据的呈现、话题的内容和运用的演说策略和战术。修辞学的创意特别依赖于所谓的“话题”［topoi］，即在一些常规的框架中放入成形的内容。例如：亚里士多德的《修辞学》提到的话题是“可能发生和不可能发生的事情、已经发生和没有发生的事情、将来发生或不会发生的事情”。西塞罗在列举的他的十六种基本话题前这样说道：“（这些话题是）从定义论证，从分开的部分论证，以词源学为基础的论证。”

对于作曲家来说，创意就是在规划曲式或者实际作曲之前，决定一部作品的基本目的、特征和动机。例如珀塞尔在创作《吹响号角、打起鼓》（W.29）之前，创意的行为应该包含设计乐章的数量和类型，选择小调式在整个音乐中的比例，选定可以代表国家风格和宫廷舞蹈的特殊元素，解决配器问题（包括小号和鼓的缺失），计划所有乐章的调性、节拍和速度，确定有助于主要的情感表现或意义交流的其他特征。

“布置”（或“安排”）对于一个演说者来说，意味着在语言组织时运用全部或者部分传统的语言设计来完成。虽然文献中论述这些设计部分有所差异，但是一个基本的修辞的布置可以把一段演说分为七个部分：

“告诫”（Exordium序言）——吸引听众的注意，并把这种关注付诸听众；例如：“朋友们、罗马人和乡下人，把你们的耳朵借给我吧！”

“叙述”（Narratio）——陈述事实。

“阐释”（Explication）——下定义和开启事件。

“命题”（Partitio）——理清事件的重点，清楚地呈现什么应被证实。

“发挥”（Amplificatio）——基于证据做出正面和反面的展开论证。

“反驳”（Refutatio）——反驳对方的论点并给出可被接受的结论。

“总结”（Peroratio）——概括论点，并对观众的情绪做最后的提升。

在不同的时期出现了一些其他不同的更简短的策略，以下是一位名叫托奎亚托·塔索［Torquato Tasso］的十六世纪晚期著名的意大利诗人提出的：

“告诫”——即介绍，其中诗人提出并定义一系列事件。用（塔索的）语言说就是“这将抓住读者的注意力并达到诗人自己的预期”。

“叙述”——即紧张度的积累之处。

“明确”（Confirmatio）或“颠倒”（Rivolgimento）——即运气由好变坏，或由坏变好。

“总结”——即结束，标志着行为的完成。

关于“告诫”，塔索论述到：“诗歌的开始应该满含恢宏、壮观和光辉，就像宫殿的外观一样。”十七世纪有学者曾经讨论，建筑的设计、风景绘画的布局、甚至个人绘画创作中，观察者的经验应该得以控制，并且艺术家或者建筑师应该根据修辞学的基本原则进行设计。很多巴洛克时期的学者曾经比照音乐中前奏曲或序曲的功能来解释演说中的“告诫”。

大多数修辞的安排计划包含介绍、陈述、阐释、对比或冲突、重述和总结的功能——这个简单的计划也可以同样运用到很多音乐形式上。最早论述这一点的是约阿西姆·布尔迈斯特［Joachim Burmeister］1606年出版的著作《音乐诗学》［Musica Poetica］。布尔迈斯特对于音乐作曲中的修辞学安排是很简单的：

“告诫”——作品第一个主要终止式之前的部分，其中每一个声部进入的主题被模仿，或者至少作品的主要的表现特征已经建立。

“作品的主体”（Corpus Carminis）——作品的中心部分，包含不同的音乐发展阶段。其中，“运用了各种修辞的方式，歌词缓缓

地流入听众的心灵之中，所以音乐的意义更能被理解和认同”。“作品的主体”可以包含更广泛的分支，例如：“叙述”“阐释”“命题”“发挥”和“反驳”。

“总结”——最后的终止，有时伴有一个“补充”，其中补充的旋律使得情感“更加渗透进听众的心灵”。

最细致的论述音乐形式类比修辞学布局的是巴洛克末期约翰·马特松［Johann Mattheson］的《完美的乐正》［Der vollkommene Capellmeister］，这部著作于1739年出版。

“雄辩”（或“风格”）涵盖了在“平庸风格”“中等风格”和“伟大风格”之间的选择，但是尤其与“修辞格”［rhetorical figures］的使用有关，它使演说者的观点带有感情色彩并深入人心。两个修辞格的例子就是“对句法”［antithesis］和“旁白插入法”［parenthesis］。

从昆提利安之后所有文献的记载显示，“对句法”的意思是“对比观念的联合”。在1650年出版的阿塔纳修斯·基歇尔［Athanasius Kircher］的《世界音乐》［Musurgia Universalis］中，“对句法”被论述为“一种我们传达相反情感的音乐段落，就像作曲家贾科莫·卡里西米把赫拉克利特的欢笑与德谟克利特的哭泣做对比”。在珀塞尔的《荣耀的一天现在降临》中，女低音流动性的加花演唱歌词“混着柔美”之后，通过紧接着的有动力的附点节奏音节式地谱写了下一句歌词“王权下她得到帝国的每一颗心”，在这里音乐的对比被制造了出来。

根据昆提利安的论述“旁白插入法出现在演说进行时需要穿插其他观点的时候”，马特松论述到歌词中的插入法是为了谱曲，“（插入）旋律必须与其他声响一样切中主题。珀塞尔在其《荣耀的一天现在降临》中就是这样做的，在歌词‘我们对上帝的热切信仰（有我们的法律保护），她的热情慈悲，必定在所有以前的君王之上复活’处（使用了插入法）”。

在巴洛克时期的音乐文献中，我们可以发现一些附带有音乐谱例的修辞格讨论。的确在有些例子中，一个修辞格的名称只是简单地归属于一个和声或对位的音型而没有明显的理由。但是在大多数例子中，我们发现歌词中的重复、形似、对比、离题、再现或发展的传统形式都被作曲家严格地遵守。通常，一个修辞格没有出现在诗歌词句中，而是被作曲家创造出来，他可能在一个乐句中插入一个突然而意想不到的休止。珀塞尔在《吹响号角，打起鼓》的歌词“对于凯撒［休

止］，所有的赞扬，［休止］所有的赞扬都不够”处就运用了这种修辞格，它叫作“中途停顿法”［aposiopesis］。

在有些例子中，音乐形式类似语言形式，并且与语言形式紧密相关，甚至是在一些没有歌词的器乐音乐中也保持这样的特点。例如：“递增法”［gradation］或者“高潮”［climax］（如“我来了，我看见了，我征服了”）总是与一条上升的旋律模进息息相关，而这种旋律模进如果没有歌词，也可以有修辞的功能。

本书附录的列表包含了巴洛克作曲家经常引用或者创造出来的修辞格。

“记忆”与表演而非作曲相关，所以我们这里略过它直接跳到“陈述”。

“陈述”歌词需要的是转折、有选择的强调和步幅快慢的有效的运用。声乐的旋律轮廓、重音和节奏的类比如此明显，以致于在巴洛克晚期之前很少得到评论。另一方面，很多十七世纪西班牙耶稣会士使用音乐记谱来教授神父们学习怎样传达慷慨激昂的布道。即便没有一个准确的词汇来形容它，但是巴洛克音乐中充满了对于音乐陈述的运用。例如：所有的宣叙调体现出修辞的陈述，以便于呈现歌词的意义和情感。我们可以看到，谱例1-1来自珀塞尔的《吹响号角，打起鼓》，作曲家是怎样选择性地强调歌词“早晨”和“英国的”，而非“星星”和“天体”。通过旋律的大跳、不协和音、特定节奏和有韵律的强拍，最后这个不完整的从属句子在上行的旋律轮廓中得到了清晰的展现。
谱例1-1：珀塞尔《吹响号角，打起鼓》，“但是凯撒，就像早晨的星星”



因此，巴洛克声乐作曲家通过解释性“陈述”来展示歌词的意义与情感。他们可以在“风格”的使用中以修辞格来加强这一特点。他们或者也可以在“创造”的使用中用大篇幅的段落选择总结其主要的情感、意象与观念。所有这些方法都能在巴洛克时期对于歌词的音乐修辞解释中找到，但是，我们将在以下几章中看到，在这段时期的早期，大约1600年至1630年之间的作曲家们更倾向于“陈述”。而在此时期的中期，大约1630—1670年，他们的注意力更多转向了“雄辩”，随后的晚期，大约1670年至1750年间，他们则更倾向在音乐的“创意”中对歌词的意义进行总结。

在这一章中，我们已经看到巴洛克时代的作曲家、艺术家、诗人和评论者对于经典修辞艺术的构想。可以说，这种艺术的修辞观念虽然不是那个时代唯一的一种观念，但是却能反映出在那个充满文化、政治、经济、宗教的冲突、社会变革和动荡的时代，艺术作为一种规劝和激励的手段被使用。这种艺术的修辞观念及其运用帮助我们解释十七世纪文化之中占据主导地位的贵族与君权的意识形态。这些因素与其说是风格标准的某种特殊形态，还不如说是我们定义巴洛克时期的音乐和其他艺术的依据。

在随后的章节中，我们会具体来解释这些观念是如何体现在歌剧这种新的音乐体裁之中的，它诞生于大约1600年佛罗伦萨早期专制主义文化的大背景之中。

第二章
歌剧、单声歌曲和协唱牧歌的产生

佛罗伦萨的宫廷文化、政治与盛况

自从1537年梅第奇［Medici］家族作为大公统治佛罗伦萨地区开始，他们的家族婚礼就采用了精心布置的音乐盛况作为庆典，其中几乎所有都来源于古代希腊神话的主题，都暗示了当时的一个政治神话：梅第奇不是新近篡夺权力的非贵族（现实），而是由古代权力赋予统治力量的贵族宗派（神话）。这个神话预示了他们的统治王朝将引领一个新的黄金时代，就像古希腊神话一样，一种以重新发现古希腊艺术、文学和哲学为象征的复兴。这些在他们的家族创始人伟大的柯西莫［Cosimo］和洛伦佐［Lorenzo］（其实是一些远亲）的赞助下实现，他们都是十五世纪的时代领军人物，但他们都不是佛罗伦萨的正式统治者。

为了培育这一政治神话，伟大的柯西莫一世大公创建了一个艺术学会（Academy of Art，1563年），用神话寓言的主题来设计和完成绘画、雕塑和当代建筑。柯西莫一世早年（1541年）曾经担任佛罗伦萨学会的代表来为他的公开盛会创造构思、短文和诗歌。在很多方面，大公的侍臣们在研究这些古代希腊和罗马式的庆典中实现了他们为展示其宫廷盛况的所有准备。

幕间剧

梅第奇家族盛况最为精妙和艺术性的创举当属幕间剧，这些幕间剧自从1539年柯西莫的婚礼之后就经常在重要的国家场合演出。这些幕间剧穿插在戏剧之间表演，但是所有的歌词都要演唱出来。事实上，幕间剧中的音乐是不连贯的，演唱的歌词也不是戏剧对白的延

续，并且几乎没有剧情。相反，一出幕间剧是一个这样活生生的画面，几乎是静止的，而且是神话的一个插曲。其中的声乐，经常由和声乐器伴奏的独唱声部演唱出来，还常附加一些解释性的说明。

一些特别重要的幕间剧在戏剧《女朝圣者》［La pellegrina］中演出。这部戏剧是为了庆祝梅第奇家族的第三位大公费迪南德一世［Ferdiando I］和洛林的克里斯蒂娜公主的婚礼创作的。其中六出幕间剧描绘了古代神话中音乐的力量：

1.多里安人的和谐之神［Dorian Harmony］唱出绚丽的独唱段落，命运之神［the Fates］、塞壬［Sirens］和众星进行回应，他们都赞颂这对新人，他们的统治将引领一个新的黄金时代，在阿斯特雷雅女神出现时得到了预示。

2.皮厄里得斯［Pierides］宣称她们唱的比阿里昂［Arion］和奥菲欧［Orpehus］好，但是缪斯宣称由仙女们来评判，按照缪斯的喜好，皮厄里得斯变成了喜鹊。

3.阿波罗征服蟒蛇的胜利场景在舞蹈中由合唱部分叙述出来。

4.新的黄金时代的预言被一个乘着坐骑降临的女巫演唱出来，随后邪恶和愤怒的魔鬼被打入地狱永远消失（图2-1）。

即将到来的黄金时代。一艘船出现了，上面载着著名的歌手阿里昂，

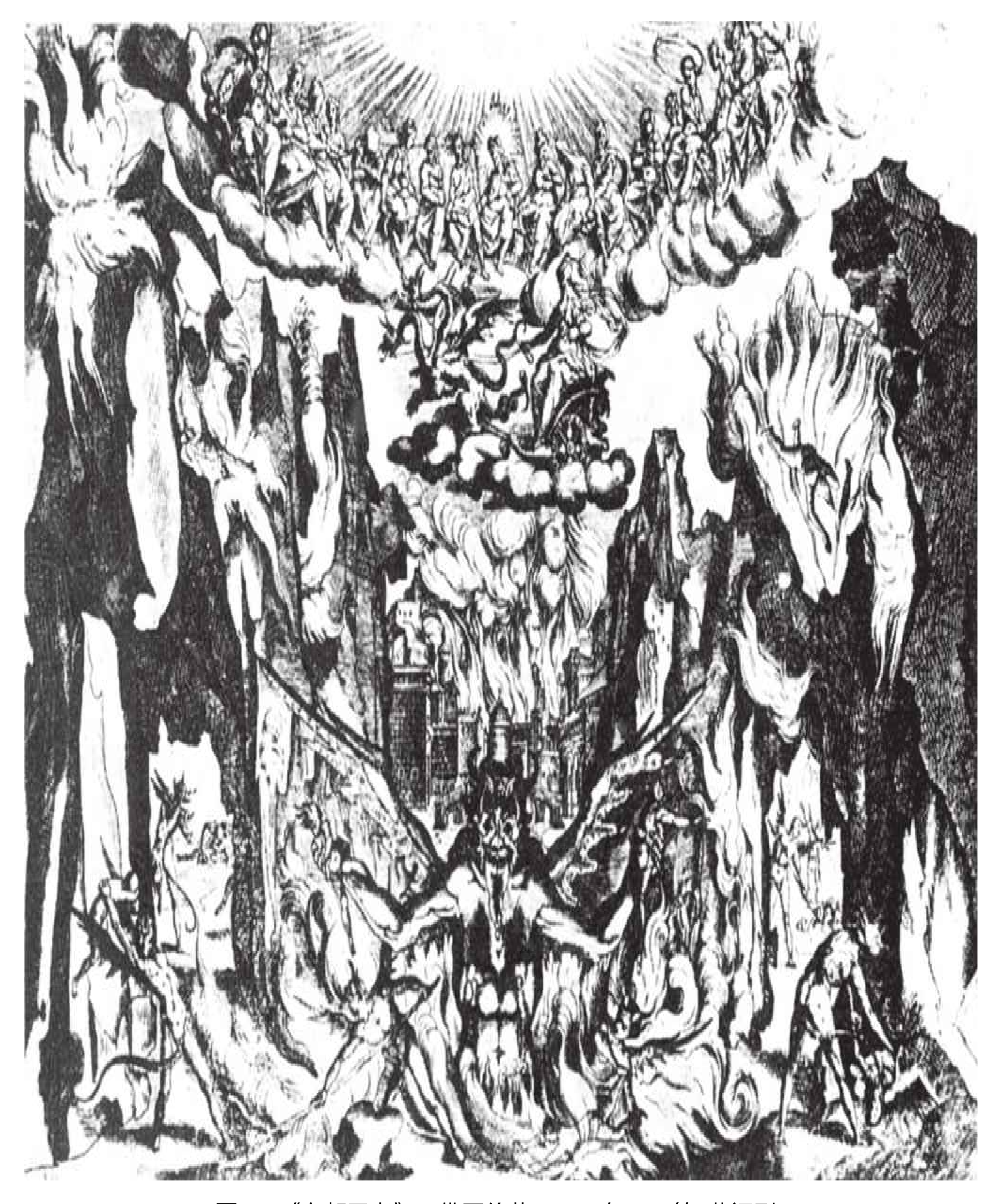


图2-1 《女朝圣者》（佛罗伦萨，1589年），第4幕间剧

5.阿弗洛狄忒［Aphrodite］和她的仙女们唱歌祝福结婚的新人和即将到来的黄金时代。一艘船出现了，上面载着著名的歌手阿里昂，

在混乱的局面中他从甲板跃起。塞壬相信阿里昂被淹死了，但是他又在一只海豚的背上重新出现了。

6.众神、缪斯、丘比特同谐和与节奏的化身升上云霄，受到托斯卡纳的仙女和牧羊人的欢迎。这些天堂的造访者们称颂费迪南德和克里斯蒂娜的统治将引领一个新的黄金时代，并用类似古代的音乐和舞蹈犒赏他们。

这几段中的很多音乐都是埃米利奥·德·卡瓦利埃里（Emilio de'Cavalieri，约1550—1602）创作的，包括第6幕间剧中爱神唱出的绚丽的独唱段落"上帝考验凡人"［Godi turba mortal］。朱利奥·卡契尼（Giulio Caccini，1551—1618）创作了第4幕间剧中女巫的歌曲"我将从天堂降临"［Io che dal ciel cader farei］，这一段由卡契尼的妻子露西亚演唱。而第5幕间剧中阿里昂的独唱则由雅克布·佩里（Jacopo Peri，1561—1633）作曲和演唱，图2-2是他演出时的着装。这三位作曲家都是费迪南德一世宫廷中的成员。



图2-2 雅克布·佩里扮演的阿里昂，《女朝圣者》（佛罗伦萨，1589年）第5幕间剧

1589年幕间剧中所有的寓言性的意义都指向了费迪南德和克里斯蒂娜的统治将引领一个全新的黄金时代，而这又是用古代音乐的神奇力量的复兴来象征的，每一个幕间剧的角色都取得了胜利。音乐和其他艺术形式被用来作为佛罗伦萨的梅第奇家族的政治修辞的工具和符号。这些作品的创新、歌手展现的少见的技能和不同凡响的剧场效果直接传达给了宫廷侍臣、重要访客和听众一个重要的信息，那就是这样的盛况：佛罗伦萨的梅第奇家族拥有辉煌的历史，他们对于欧洲文化有着重大的贡献，他们处于政治复兴的过程之中，他们可以集合和组织许多最先进的艺术活动，并且他们拥有可以聘请最杰出的表演者和设计师的能力和资源。

卡梅拉塔

1589年幕间剧的剧本创作者是佛罗伦萨的贵族侍臣乔瓦尼·巴尔迪（Giovanni Bardi，1534—1612），他花了十五年以上的时间资助并领导了一群知识分子和音乐家的团体——被称为“卡梅拉塔”[1]［Camerata］——它的目的在于研究、讨论和实验对于古希腊音乐的认识，用这些传奇的音乐资源启迪感情，并且研究在古代希腊悲剧表演中音乐是怎样被使用的。因此，这个非官方的“卡梅拉塔”与其他官方的如“艺术学会”和“佛罗伦萨学会”［Florentine Academy］的活动是类似的。

大多数关于巴尔迪的“卡梅拉塔”的讨论来自一位罗马的佛罗伦萨人文学者吉罗拉莫·梅依（Girolamo Mei，1519—1594）于1570年代写给这一组织的信件，还来自一位佛罗伦萨贵族音乐家、著名天文学家伽利略·伽利莱的父亲温琴佐·伽利莱（Vincenzo Galilei，约1520—1591）于1581年出版的题为《古今音乐对话》［Dialogo della musica antica，etdella moderna］的著作。梅依和伽利莱的主要结论是：（1）古希腊声乐总是单一旋律的；（2）它的节奏总是依赖于它的歌词；（3）它的音乐总被限定在一个较窄的音域——低音、中音或高音——有助于决定其表现的特征；（4）用这种音乐古希腊人把他们的悲剧唱出来；（5）并且，现代世界的多声部音乐并不能达到古代音乐的

神奇效果，因为所有声部的歌词被同时在不同的节奏和旋律中唱出来，抵消了各个声部的表现效果。伽利莱也嘲讽了音乐的图像化——比如：在早期多声部牧歌中使用快速的音符来配合歌词中的"逃走"或"飞走"。他甚至反对在类似"冷酷的心灵和野蛮、残酷的愿望"这种歌词时使用不协和音响。但是，他坚持音乐的表现力量来自用音高和节奏准确模仿说话的形态、音调、重音和转折，就像戏剧演员在戏剧中展现的不同角色、角色之间的关系和他们在每一个时刻的情感状态。伽利莱称他在两部作品中将这些理论付诸实践——一部圣周中的悼文和应答经文、一部来自但丁的《地狱篇》的乌格里诺伯爵的哀歌——这两部作品于1582年在卡梅拉塔中演出。但是，两部作品都没有保存下来。

朱利奥·卡契尼在他的著作《新音乐》（Le nouve musiche，佛罗伦萨，1602）的前言中将巴尔迪的卡梅拉塔作为激励他创造一种音乐新风格的原因，"遵循柏拉图和其他哲学家创立的方式（他们认为音乐仅仅是一种语言，用节奏和音高配合它，而不是相反的），目的是进入人的内心和那些被古代的伟大学者们向往的神奇效果"。[2]卡契尼把这种新的音乐方式称为"在［音乐的］和谐中说话"［in armonia favellare］，并宣称"恰恰就是这种风格"，他把它"用在以歌唱的形式在佛罗伦萨表演的寓言故事之中"。这些"以歌唱的方式演出的寓言故事"就是《达芙妮》（La Dafne，1597—1598）、《尤丽迪茜》（L'Euridice，1600）和《契法罗的绑架》［Il rapimento di Cefalo］，这些都是今天认为的最早的歌剧。卡契尼在这里使用的音乐风格后来被称作宣叙调。

这里可以得出一个结论：歌剧和宣叙调都是佛罗伦萨的卡梅拉塔创造出来的，他们试图重新创立一种古代希腊的音乐与戏剧，但是这样的认识或许是不准确的。更为确切的认识是他们只是针对这些因素进行了讨论和实验，而并非促成了这些因素的成因。总之，就我们所知，卡梅拉塔没有上演过一出歌剧，也没有考虑过要上演歌剧。它的活动仅仅到1589年就基本结束了。最早的一些歌剧被认为是田园式的悲喜剧，是一种话剧的形式，而且和佛罗伦萨没有关系。并且我们将看到，佩里和卡契尼的宣叙式风格是从朗诵式的"歌曲"［aria］模式发展出来的，这种模式的历史可以追溯到更早的一个世纪之前。温琴佐·伽利莱实际上推崇传统的"歌曲"模式作为新的演唱风格的样板。另外，《达芙妮》和《尤丽迪茜》的主要作曲家雅克布·佩里当时太年轻了，

他不可能在卡梅拉塔中起到重要作用。在卡契尼创作他最早的作品之前，佩里的宣叙式风格就有了继续的发展。

最早的歌剧

1592年乔瓦尼·巴尔迪在罗马拥有了一个外交职位之后，佛罗伦萨的另一个诗人和音乐家的组织取代了巴尔迪的卡梅拉塔。它的赞助人是雅克布·科尔西（Jacopo Corsi,1561—1602），他是一位贵族宫廷侍臣、富有的丝绸商人，也是一位业余作曲家。虽然卡梅拉塔最有力的拥护者朱利奥·卡契尼和温琴佐·伽利莱都是科尔西组织的成员，但是其中心人物却是更加年轻的人——雅克布·佩里和贵族诗人奥塔维奥·里努契尼（Ottavio Rinuccini,1562—1621）。在科尔西的卡梅拉塔里并不讨论希腊音乐和哲学，但是却倾向制作一些音乐舞台作品。其中最早的实验就是《达芙妮》，由里努契尼撰写脚本。这是第一部完全歌唱的、有情节分场景的舞台作品。它的创作从1594年到1598年，一开始音乐是由科尔西自己创作，之后由卡契尼和佩里组织这些音乐，最终的版本是由佩里完成，在1598年的狂欢节进行了不公开演出，随后在大公的宫廷中演出过很多次。虽然《达芙妮》仅有六个片段保留了下来，但是足够我们了解这部作品中运用的至少两种类型的宣叙式手法。

在《达芙妮》大获成功之后，1600年，科尔西为大公呈现了更大规模的作品，这就是《尤丽迪茜》，仍然由里努契尼创作脚本。这部作品保留下来了佩里和卡契尼创作的两个完整版本。1600年10月6日首演的音乐有四分之三是由佩里创作的，剩下的部分由卡契尼创作。卡契尼的另一部歌剧《契法罗的绑架》在《尤丽迪茜》首演后不久也进行了演出，但是仅有近一半的音乐保存了下来。

《尤丽迪茜》是作为精心准备的庆典的一部分，并对于托斯卡纳地区的政治前景有很重要的作用——即为大公的女儿梅第奇的玛丽亚和法国国王亨利四世的婚礼而作。那时，西班牙统治着亚平宁半岛的北部和托斯卡纳部分地区，并且与托斯卡纳有着长期的缔约关系，在大公领地的西南部有军事驻地。托斯卡纳的大公梅第奇家族通过一些绥靖政策保持了相对的独立性，当有可能的时候，他们便与法国结盟，这时的法国与西班牙正在进行持续的战争。因此，1600年佛罗伦萨梅

第奇的玛丽亚和法国亨利四世的婚礼的首要目的就是为争取托斯卡纳的独立而与法国联盟对抗西班牙。

作为一部戏剧，《尤丽迪茜》属于传统的田园剧，更准确地讲，属于田园悲喜剧的分支，因为它的角色都是贵族牧羊人、女牧羊人、仙女、众神和古希腊神话中的半神。剧情是严肃的，但是故事是以大团圆的结局收场：

I.仙女和牧羊人庆祝奥菲欧和尤丽迪茜的婚礼。

II.奥菲欧展示他的满心欢喜，但被达芙妮打断，她带来了尤丽迪茜被蛇咬死的消息。奥菲欧发誓要到冥界救回他的新娘。

III.奥菲欧伤心痛哭，阿塞特罗告诉他，爱神维纳斯会乘着马车将他带走。

IV.维纳斯将奥菲政留在冥界的大门前，劝说他用他的音乐力量赢回尤丽迪茜。奥菲欧成功打动了冥界之神，并答应将尤丽迪茜复活。

V.奥菲欧和尤丽迪茜重新回到了歌剧开始时的欢快场景中。

《尤丽迪茜》的新颖之处在于不使用以前田园剧的对白连接唱段和合唱的方式，而是采用通篇歌唱。

这种以歌唱取代对白的风格在四十年之后被佛罗伦萨的侍臣乔瓦尼·巴蒂斯塔·多尼（Giovanni Battista Doni，1595—1647）称作“宣叙式风格”［Stile recitativo］。从多尼的术语得出了英语词汇“宣叙调”［recitative］。多尼认为有三种不同类型的宣叙调：（1）固有的宣叙式风格，或者叙述性风格；（2）表现性风格；（3）特殊宣叙调。[3]就像多尼举例的，佩里和卡契尼经常在谱写对话时使用的就是这种叙述性风格，多尼引用了佩里的《尤丽迪茜》中达芙妮告知尤丽迪茜的死讯的音乐片段（A.1）。

这种叙述性风格体现在达芙妮的唱段中的特点是：

·没有装饰性拖腔的音节式唱词；

·大量重复音高的使用（单音的朗诵）；

·在乐句中经常使用较窄的人声音域；

·缺少便于记忆的音型或者有导向性的节奏发展和旋律轮廓；

·经常是自然音阶旋律与和声；

·和弦伴奏使用缓慢移动的低音线条，没有独立的旋律或节奏运动。

在《尤丽迪茜》乐谱的前言中，佩里宣称他创作宣叙调"心中想到的是那些转折和重音，它们服务于我们的悲伤、欢乐以及其他的情感状态"，这意味着他通过旋律轮廓、音程、节奏持续和重音的选择掌握了修辞学的传达，因此能够像一位演员一样呈现意义和表现力。另外，我们知道歌手被期待在谱面的节奏中有一些自由处理，用以更好地跟从戏剧性演说的韵律。同样在前言中，他也指出他希望低音线条在有可能的情况下能配合歌词的主要重音，即使不那么完美，他也成功地做到了这一点。在低音线条的音符之下，时常出现一些数字或者升号用来指明一些被希望添加的和声。卡契尼将这种数字低音称为"basso continuato"，而之后的作曲家将其称为"通奏低音"［basso continuo］。

通奏低音，作为一种记谱方法，包含一条写出的低音线条，基于此，一位或者更多的表演者增加和弦式的和声，用以创造全部或者部分的伴奏。那个时期的指导书籍和一些全部写出通奏低音的伴奏告诉我们，在宣叙式段落的通奏低音伴奏中，早期歌剧作曲家倾向平淡的和弦，不考虑独立声部。在《尤丽迪茜》首演时使用的伴奏乐器是一架拨弦古钢琴、一架大型琉特琴、一架西塔隆（Chitarrone，一种外加长颈的琉特琴，低音琴弦没有品位，见图2-3）和置于两腿间的里拉琴（lira da gamba，一种竖直的弓弦乐器，有九至十四根琴弦，可以演奏四声部和弦）。在巴洛克教堂音乐中，通奏低音经常在管风琴上实现，在为几件乐器或者歌手创作的音乐中，一件类似置于两腿间的低音维奥尔琴［viola da gamba］或者古大管为了加强效果可以演奏低音旋律线，同时一件键盘乐器或者有品的乐器一同演奏低音线条及其和弦的实现。通奏低音作为一种记谱方法，出现在十六世纪晚期，源于在最低声部人声或者器乐合奏音乐中早期即兴式的和弦式和声。一种源于最低的合奏声部并且用于这一目的特殊的低声部经常被叫作“跟随低音”［Basso seguente］。佩里、卡契尼和卡瓦利埃里音乐中的通奏低音声部的创新在于低音不再作为对位织体的一部分，而是作为一种严格隶属于和弦伴奏功能的部分。因此，它通常相对于其伴奏的人声或器乐部分来说，拥有相对更少的旋律和节奏的自由度。

宣叙调的**表现性风格**在很多层面上与叙述性风格相似，除非它被用在更少的单音［monotone］诵读和更多的半音化音程、强烈的不协和音，以及为呈现强烈的情感而做的戏剧化的诠释性朗诵中。一个很

好的表现性风格的例子是在哀歌"我不哭泣和叹息"［Non piango e non sospiro］中，它是当奥菲欧听到达芙妮完整的陈述之后的唱段（A.1）。佩里在这首哀歌的开始处采用缓慢的音节陈述和很少的变音，昭示着奥菲欧开始的震惊——"我不哭泣和叹息，啊，我亲爱的尤丽迪茜！"他接着从短促和几乎没有呼吸的语句中恢复过来——"为了叹息和哭泣，我是无能的、不幸的尸体"——这里使用了更加激情的呈现、更快的速度、强烈的不协和音、半音化的交叉，并且在一开始时是上升的语调，但又在一个简短的停顿之后作为反应回落下来。这一长长的、叹息式的下行旋律配上歌词"啊，我的心！啊，我的希望！啊，平静！啊，生活！啊，我啊！"，这一句开始使用强烈的感叹句并且延续到强拍之后——这种切分的重音是佩里的音乐朗诵风格的标志。在下一乐句中，奥菲欧的唱词加长，因为他在新的强调中重复着他急切的问题——"谁把你从我身边带走？谁把你从我身边带走？你去了哪里？"一个很长的停顿思考之后，他的情绪又一次转变，跟随更加快速的歌词呈现，他终于用更有力量的低音宣称："很快你将看到，垂死的人，你没有白白地呼唤你的丈夫。我没有，没有离你很远。"然后音高和速度跌落："我来了，亲爱的生命，啊，亲爱的死亡！"

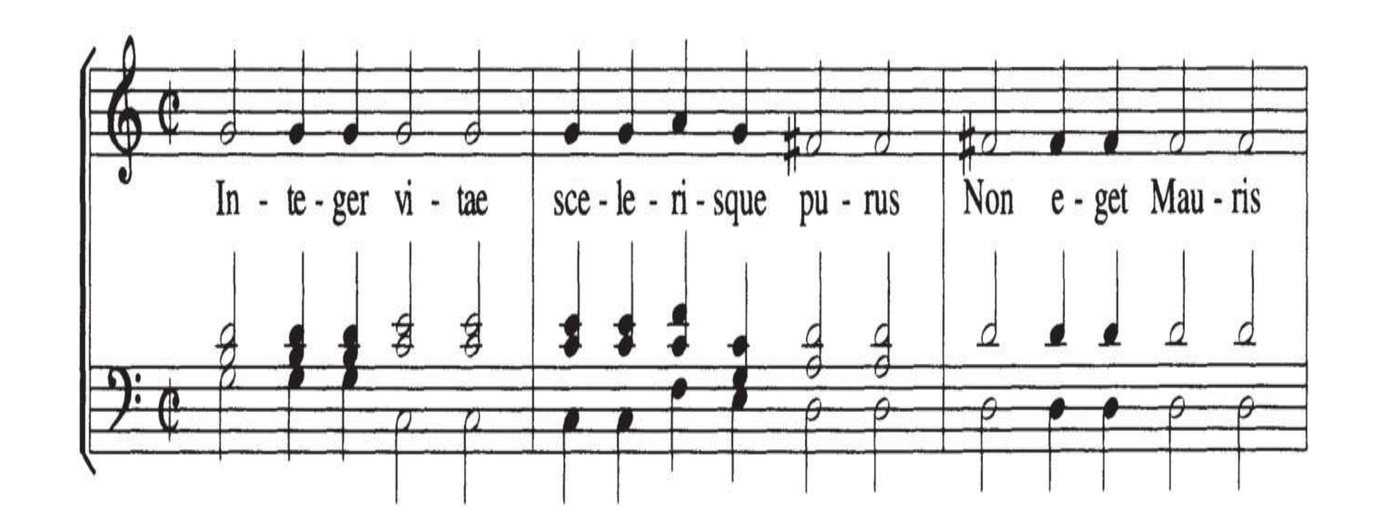
因此，在奥菲欧的哀歌中，佩里不仅仅像一位文艺复兴作曲家那样在他的音乐中反映了歌词自然或者正确的曲折变化，而且他使用了修辞学的呈现戏剧性地诠释了歌词，展现出一系列变化的情感，在这些情感的范围、顺序和关系中，形成了一种奥菲欧性格的体现——敏感的、温柔的、容易激动的和无畏的——这些都对应了并且激发了他接下来的行动，为下一个情节直到结束铺陈。这是真正戏剧性的音乐，这就解释了为什么多尼断言"只有它是真正恰当并适合于舞台表演的"。

特殊宣叙调，按照多尼的说法，比叙述性风格更加具有音乐的结构和程式，但是却比表现性风格具有更少的感情性。他将其根源推至音乐的吟诵公式，称其为"歌曲"［arias］，意大利人在将近一个世纪中用它演唱了长诗中的很多诗句。考虑到多尼时代的戏剧性音乐，他说特殊宣叙调只用在序幕中，他的例子就是佩里《尤丽迪茜》的序幕（A.1）。序幕的歌词由悲剧的化身唱出，包含了七个四行诗节，每一诗节都有相同的节奏韵律，每行由十一个音节构成。佩里仅仅只为第一个诗节进行了谱曲，他希望歌手可以按照悠久的传统，用相同的音乐演唱随后的几个诗节，每一次在声乐的旋律上做出一些变化，使得

它尽可能与诗歌的正确朗诵方式相一致。在特殊宣叙调中，就像佩里创作叙述性宣叙调一样，他使用了单音宣叙，但其中很少加入自然的变音。诗歌的每一行以尾部的两个长音符收尾为标志，无论此处歌词的意义是否需要停顿。在这些方面，佩里的序幕类似于多尼提到的从十六世纪早期到十七世纪初通过记谱幸存的那些吟诵公式（“歌曲”），即便它们甚至在更早的时期就被演唱了。

这些更早的宣叙式“歌曲”的表演被描述为一种早在十五世纪就有的介于说话和歌唱之间的一种风格。佩里也是这样来叙述他自己的宣叙调的。这似乎说明，在佩里创造他的叙述性和表现性风格时，他通过使写出的节奏更加灵活、旋律轮廓更加多变和更具解释性，以及由于低音更少和分散而呈现的和弦，改造了用于更加古老的宣叙式“歌曲”的手法，以便就像他说的，人声才“可能不会在某种程度上跟随低音的运动”。和弦的减少不仅仅使得人声从规整的节拍中解放出来，而且给大胆的不协和音的使用提供了空间。佩里在创作时似乎依然把早期的宣叙式“歌曲”铭记于心，在他的宣叙调中，普通的人声演唱“可能部分地被加快了，并且在歌曲的延留和慢速的运动和说话的快速运动之间作出调整，而且可以适合于我的目的（就像它们在古希腊应用于阅读诗歌和英雄诗篇那样），探讨他们（古希腊人）称之为‘持续’［continuata］的另一种讲话，这是一种我们现代人已经在他们的创作中完成的东西，尽管可能为了其他目的”（佩里强调）。关于这一点，可以把佩里的序幕（A.1）和大约一百年前创作的一首宣叙式“歌曲”做个对比（谱例2-1）。

谱例2-1：米凯里·佩森蒂［Michele Pesenti］，萨福体颂歌《一生无过》［Integer vitae］，出于《弗罗托拉第一卷》［Frottolelibropnimo］（威尼斯：佩特鲁奇，1504年），较低音部简化，无歌词





《尤丽迪茜》没有用宣叙式风格谱写的歌词，是按照标准的诗歌形式组织的，并且这些地方的音乐在风格上也与当时的室内声乐的形式相似。例如：《尤丽迪茜》第二场牧羊人提西演唱的"然而热诚"［Nel pur ardor］（A.1），是一首用诗歌形式谱写的分节式短歌小坎佐纳［canzonetta］。它的人声线条有着明显的旋律形态和重复的节奏。它的低音在旋律上和节奏上始终活跃。它要用严格的拍子演唱。

在佩里的早期歌剧之前，出身贵族并任托斯卡纳大公宫廷艺术总管的埃米利奥·德·卡瓦利埃里已经有为佛罗伦萨创作的三部简短的通篇演唱的田园剧：1591年的《萨迪罗》［IlSatiro］、《费雷诺的绝望》［La disperazione di Fileno］和1595年的《盲目的场所》［Il giuoco della cieca］。这些作品的音乐都没有保存下来，但是卡契尼在其后1614年的书信中提到这些作品都没有使用宣叙调。另一方面，卡瓦利

埃里1600年在罗马上演的《灵魂与肉体的表现》［Rappresentatione di Anima,et di Corpo］乐谱保存了下来。这部作品是通篇歌唱并有舞台布景和服装道具的。它的说教式的带有隐喻的脚本与早期意大利的宗教表演和意大利宗教对话歌曲的传统有关。卡瓦利埃里对话歌曲中的音乐风格恰好符合多尼对于特殊宣叙调的分类。例如：在对于灵魂的简短呈现中（A.2），节奏是循规蹈矩的，诗的每一行都被两个长音符间隔，个性变化让位于单声为主，低音标记着时值而不是持续一个没有明显节拍的和弦，佩里为之骄傲的大胆的不协和音的使用明显看不到。而且卡瓦利埃里的《灵魂与肉体的表现》是否有一个统一的、连贯的情节也值得商榷。

在佩里、卡契尼和卡瓦利埃里前后几年陆续出版的乐谱的扉页中，每个人都宣称自己是第一个运用了当代的音乐传统的人，并且实践了一种持续演唱的戏剧，目的在于仿照古代希腊舞台音乐的表现性。

《新音乐》（Le nouve musiche，1602）

在朱利奥·卡契尼《新音乐》（佛罗伦萨，1602年）的前言中，他声称这份出版物包含了他“十五年前创作的”（大约1585年）的作品，“并且之后把这种风格用于佛罗伦萨演唱的寓言故事中”。这里讨论的这些作品（《冷酷的面容》《我将看到我的太阳》和《我必须死去》）都包含有单音吟诵，即使与佩里在之后的《尤丽迪茜》中的宣叙式风格不同。然而，《新音乐》有另一历史重要作用：它是第一部出版的包含巴洛克所有重要单声部歌曲形式的曲集——是为独唱和通奏低音而作的意大利歌曲。因此，它的出版标志着一个新的人声室内音乐时代的开始，就像佩里的《尤丽迪茜》标志着歌剧的开端一样。在随后的二十五年间，大量类似的曲集在意大利出版。

卡契尼把他的曲集命名为“新音乐”，而它1614年出版的续集《新音乐及其创作的新方法》［Nuove musiche e nuova maniera di scriverle］则是“在［音乐的］和谐中说话”。卡契尼为这种风格定义了两点，但我们可以补充上第三点：

1.“歌唱中的漫不经心”［sprezzatura di canto］，卡契尼在这里的意思是表演中节奏上的自由，一种弹性速度的形式。借助于此，歌手达到接近说话式的无明确节拍的韵律。

2.在伴奏中有附加和弦的低音，同时，人声自由地在音与音之间运动，制造一种在对位规则允许之内的不协和的效果。

3.一部作品中很多乐句的音域较窄，并且经常在同一音高上重复，这是为了进一步达到一种类似说话的歌唱风格的效果，而不是普通的歌曲。

这些特征更加接近于雅克布·佩里所描述的歌剧的宣叙调。但是，在十七世纪初，歌剧的宣叙调包含了歌词的快速呈现，并不包括卡契尼很多早期单声歌曲中的旋律和装饰的段落。

卡契尼称（这些创新）开始于1585年，必须放到历史的情境之中。事实上，《新音乐》单声歌曲的三种主要类型从某种程度上来说是另一种更早的十六世纪独唱歌曲创作样式，它是一种部分即兴形式

的，或者说真正的独唱特征并不是展现在记谱形式中的。这是《新音乐》中三种主要的单声歌曲的类型：

1.独唱牧歌［solo madrigals］。"牧歌"这一术语主要指代的是一种不包含诗节或者分节诗、没有预设的节奏模式、不规则的七音节或者十一音节的诗行，也没有重音反复模式。具有这些特征的诗句被叫作"无韵诗（散文诗）"［versi Sciolti］。当"无韵诗"形式的牧歌被大声读出的时候，听起来非常像正常的演说或散文，这就是为什么卡契尼的大部分"在［音乐的］和谐中说话"的单声歌曲也可以在牧歌的歌词的谱曲中找到。在卡契尼之前，牧歌都是多声部的创作，通常为四到五个声部，但是它们也经常是人声独唱加上琉特琴演奏其他声部的伴奏。十六世纪多声部牧歌的独唱歌手通常在人声旋律中即兴加上装饰，而那个时代很多指导书籍告诉我们应该怎样进行表演（谱例2-2）。另外，"歌唱中的漫不经心"的程度也被允许使用在独唱歌手演唱时琉特琴的伴奏中。有时，这种节奏上的自由度也在一种名为"牧歌咏叙调"［madrigale arioso］的早期形态的多声部牧歌记谱中找到痕迹。

谱例2-2：帕莱斯特里那的牧歌《装扮小山》［Vestiva i colli］的开始，这首作品出版发表于1566年，是为五声部创作的。在1585年乔瓦尼·德拉·卡萨［Giovanni della Casa］发表的版本中出现了演唱的装饰，琉特琴伴奏的版本来自1574年佛罗伦萨的科西莫·伯泰加里［Cosimo Bottegari］的手稿



Palestrina, 1566
Ve- sti- va i col- li e le cam- pa-gnie in- tor- no in-
Ve- sti- va i col- li e le cam- pa-gnie in- tor- no
Ve- sti- va i col- li e
Embellishment by Giovanni della Casa, 1584
Ve- sti- va i col- li e le cam- pa-gnie in- tor- no in-
Lute accompaniment by Bottegari, ca. 1574
6
tor- no
in- tor- no
le cam- pa-gnie in- tor- no in- tor-
Ve- sti- va i col- li e le cam- pagnie in-
Ve- sti- va i col- li e
tor- no

独唱牧歌作曲家主要依靠掌握音乐的传达（陈述）来呈现对于歌词的诠释，也就是说，通过使用音乐节奏、音高轮廓、重音和模仿的速度、转折和说话式的诗歌朗诵的重音（来呈现）。比如卡契尼的《你会逃到哪？》［Deh,dove son fuggiti］（A.3）缓慢而深沉地开始："啊（停顿），啊（提高音调更加强调的语气），你会逃到哪（起初急促，然后减慢直到最后音调上扬）？啊（仍然提高音调更加强调的语气），你从哪里消失（类似的语气，但是更加从容地下行）？你的眼睛（停顿），放射出光芒（突然转低音高，似乎放低声音说一个从句），我（在一个更高、更长的音符上加以强调）现在被烧成了灰烬（衰弱的，丧失精力），微风（呼喊地，似乎是在召唤），神圣的微风，想要去向哪里（卡契尼在这里注明，'没有规整的节奏，在［音乐的］和谐中说话，用前面提到的漫不经心的方式'，这里更加急促和低沉，像一句从句）？在此处和彼处（更加从容地直到结束）。啊（呼喊地），带来一些他们甜蜜光芒（低沉，从属地）的消息（高声地，像是在申诉），微风（像之前的呼唤，但这里用更低的声音），我将为它而死（卡契尼称，'用更慢的速度'，似乎非常沮丧）。啊，带来一些他们甜蜜光芒的消息，微风（如前），微风（更加急迫，更宽广的转折），我将为它（呼喊地，比之前更加延迟地）而死（更多延迟，并用一个啜泣式的装饰，称为颤音）。"

我们已经看到在雅克布·佩里创作的带有表现性宣叙调风格的奥菲欧的哀歌中这种呈现歌词的方法。然而，在卡契尼的独唱牧歌《你会逃到哪？》中，朗诵式的创作与宽阔的旋律线条和重复的乐句相结合，但这种方式通常在宣叙调中是回避的。虽然在《你会逃到哪？》中没有发现，但很多独唱牧歌有细致的装饰。最后，低音线条在典型的独唱牧歌中比在宣叙调中更加活跃，这意味着和声结构和导向也在牧歌歌词的音乐诠释上起到更大的作用。

卡契尼在他的独唱牧歌中的主要创新在于将节奏和人声旋律线条塑造成比早期多声部牧歌更加贴近诗歌本身的模式，还把装饰性的跑动（花唱）写在谱面上，而非之前即兴表演出来。值得注意的是，卡契尼拒绝用音型来图解歌词。一个多声部牧歌作曲家可能把歌词"逃"（fuggiti）处理成多声部快速的跑动。但是，这种方法被温琴佐·伽利莱严肃地批评过，就像我们之前看到的，卡契尼将伽利莱的批评铭记于心。

2.分节式小坎佐纳［strophic canzonettas］。这些小坎佐纳是卡契尼单声歌曲最没有新意的作品。诗歌是分节式的——就是说，所有的诗节有相同的节奏设计和诗句长度模式。诗句的分组建立起规则的重音模式。每一节诗的演唱配有相同的音乐，并且诗歌的重音被这些音乐准确地复制。这一结果就是与"在［音乐的］和谐中说话"截然相反。卡契尼的《听见你们，听见你们，爱人们》［Udite, udite,amanti］（A.4）就是这样的例子。这里，音乐并不是通过陈述诠释歌词，而只是反映歌词的形态和结构。

诗歌行数	韵脚	音节数	翻　译
1. Udite udite, amanti,	A	7	听见你们，听见你们，爱人们，
2. Udite, o fere erranti,	A	7	听见你们，啊，野兽，
3. O cielo, o stelle,	B	5	啊，天堂，啊，星辰，
4. O luna, o sole	C	5	啊，月亮，啊，太阳，
5. Donn'e donzelle,	B	5	夫人们和少女们，
6. Le mie parole	C	5	听见我的话语，
7. E s'à ragion mi doglio	D	7	而如果我的抱怨仅仅是
8. Piangete al mio cordoglio.	D	7	为我的悲伤哭泣。

第1、2行诗句有着相同的韵脚、相同的音节数和传达类似的信息（"听见你们，听见你们，爱人们/听见你们，啊，野兽"），因此，卡契尼把它们置于两个类似的乐句之中，只有前三个音符不同。第3到第6行诗句被韵脚、诗句的长度分开（五个音节一行），并且至少是第3到第5行，成对的一组事物出现（"啊，天堂，啊，星辰/啊，月亮，啊，太阳/夫人们和少女们"）。这几行诗句的音乐也组织成两对一小节的乐句，形成两个模进的音型。最终，最后两行诗句，也被韵脚、诗

句长度和意义分开，它们由形成终止式的长乐句唱出。接下来的诗歌拥有相同的形态和结构，因此，卡契尼的音乐处理好了第一句也就处理好了接下来的诗句。

卡契尼的分节小坎佐纳的旋律与和声和十六世纪初的小坎佐纳很相似，尽管总是写成三声部，但常用独唱和琉特琴伴奏来演唱。卡契尼主要的创新是把内声部减缩成一系列和弦，常显示为在无词低音上增加音型。

3.分节式的变奏［strophic variations］。卡契尼的许多分节式的变体是为小坎佐纳的歌词而作的，其中他对于每一诗节通过稍许变化节奏、增加不同的装饰或者改变旋律轮廓来变化人声旋律线条，同时保持住相同的低音线条和每节间的和声走向。在其他例子中，突然从一个旋律式风格转向宣叙式风格、不断变化装饰使得人声线条似乎在每节间听起来各不相同。卡契尼的《回归，啊，回归》［Torna,deh torna］（A.5）就是后者的例子。歌词并不是一首小坎佐纳而是八行体［ottava rima］的诗节，是一种严格的、古典的旧诗体的形式。八行体的典型特征就是在于每个诗节有八行诗，韵脚设计是ABABABCC，其中每一行诗句是由十一个音节构成，并且没有规则的重音模式。八行体的诗节（也有很多其他的经典诗歌类型）在十六世纪和之前都被独唱者演唱，他们创造出很多变体，或是装饰性的抑或是朗诵式的，都依赖于传统的旋律与和声规范，它们被称作歌曲，即后来的"咏叹调"［arias］，只是很少写在谱面上。在《回归，啊，回归》中，卡契尼运用了一种被称作罗曼内斯卡［Romanesca］的歌曲（见谱例2-3），它在传统上与八行体演唱的即兴因素有联系。这里，就像为诗歌配乐的通常形式一样，罗曼内斯卡的模式每两行歌词便重复一次。就像这首作品一样，卡契尼很多分节式变奏采用装饰性风格；其他作品则展示出足够的类似独唱牧歌中的"在［音乐的］和谐中说话"的特点，而仍然有很多其他作品更加类似于这样的分节式小坎佐纳的风格。卡契尼在分节式变奏上的革新是为了在记谱上体现即兴的装饰和"歌唱上的漫不经心"，而这些从前都是属于不记谱的传统。

谱例2-3：卡契尼《回归，啊，回归》（1602年）的低音模式与普通的罗曼内斯卡低音模式和十七世纪早期音乐典型的和声伴奏模式进行对比



巴尔达萨勒·卡斯第里奥尼［Baldassare Castiglione］的《宫廷侍臣》（Il cortegiano，1514年）把琉特琴伴奏的演唱列为一个理想的文艺复兴贵族的必要成就之一，也是他将“漫不经心”的观念在贵族的（艺术）行为中流行开来。这解释了为什么卡契尼形容他的自我伴奏的“漫不经心的演唱”是一种“贵族风格”。复兴于佛罗伦萨的这种理想可以在费迪南德·梅第奇大公宫廷的背景中得以理解。费迪南德建立了许多新

的贵族头衔并鼓励宫廷行为规范，以便于继续使佛罗伦萨从共和制转变为一个集权制大公的首府，这一转变始于他的父亲柯西莫一世。值得注意的是，在歌剧和单声歌曲诞生过程中佛罗伦萨和其他地方不计其数的参与者（作曲家和诗人）都是贵族。其中包含了三位著名的卡梅拉塔成员——乔瓦尼·巴尔迪（维尔尼洛宫廷）、温琴佐·伽利莱和皮尔洛·斯特罗奇［Piero Strozzi］，当然还有雅克布·佩里、奥塔维奥·里努契尼、埃米利奥·德·卡瓦利埃里、西吉斯蒙多·德·印第阿［Sigismondo d'India］、凯撒利·马洛塔［Cesare Marotta］、伊波利托·马基雅维利［Ippolito Macchiavelli］、费迪南多·贡扎加［Ferdinando Gonzaga］、乔瓦尼·德尔·图尔科［Giovanni del Turco］、雅克布·科尔西［Jacopo Corsi］、巴蒂斯塔·瓜利尼［Battista Guarini］和吉阿姆巴蒂斯塔·马里诺［Giambattista Marino］，等等。歌唱的"贵族风格"，即便是被专业人士所表演，也可以体现出费迪南德和其他统治者的宫廷礼节。被乔瓦尼·巴尔迪推崇的卡契尼的"在［音乐的］和谐中说话"的观念与遗失的古代希腊的音乐实践有联系，也与梅第奇家族的政治神话息息相关。

单声歌曲的表演

卡契尼在他1602和1614年的两卷单声歌曲集的前言中给出了很多表演的指示。他要求在华丽的或吟诵性的牧歌和分节的变奏中要有一种灵活的速度和节奏的自由。他劝人们为了表现的目的而使用力度的对比和渐变。他特别描述了开始音的几种方式。但是他对很快的装饰性段落中的发音法给予了特别的强调。他说，所有过渡段落的关键是颤音［*trillo*］，它由同一音高的很快的重复构成，每次重复发出一种轻的声门闭塞音“啊”。装饰性花唱中的所有音都必须准确地用这种方式发音。这种花唱包括了很多十六分音符，甚至有一些三十二分音符，要用大约♩=120的速度演唱。

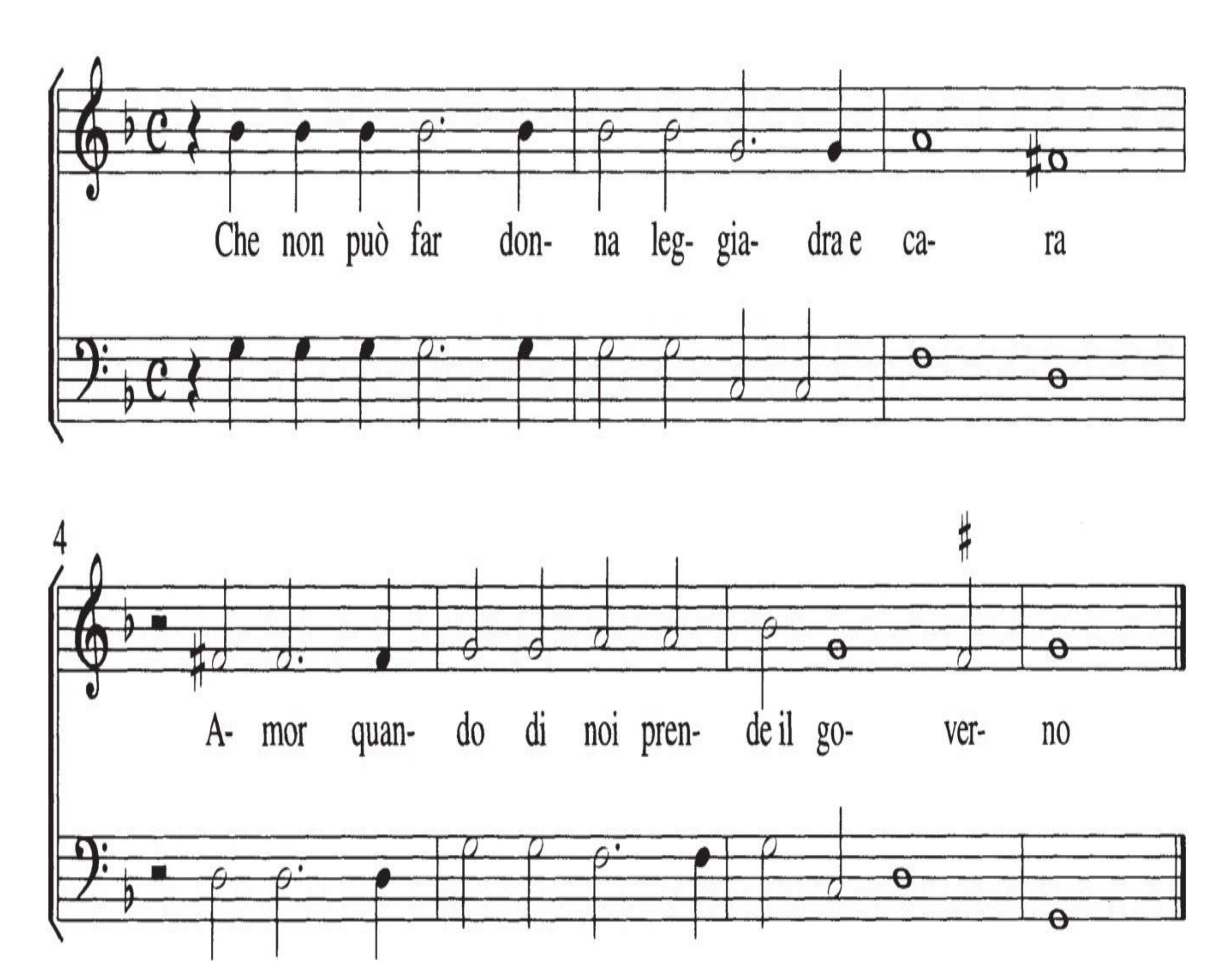
很多卡契尼的通奏低音伴奏在琉特琴或键盘上的实现可以在作曲家当时的佛罗伦萨手稿中找到，它们指示了为数字低音伴奏的最早的指导性书籍中所描述的同样的实践：增加的和弦应该简单地演奏，不要有任何对位或与人声和低音声部在节奏上的独立。尽管普通的琉特琴、拨弦古钢琴，甚至管风琴都用于伴奏十七世纪初的单声歌曲，但首选的乐器是西塔隆琴（一种大琉特琴，见图2-3）。人们认为最好是歌手自己伴奏，以便于做到节奏的自由，这是“用音符说话”的一大特色。

那不勒斯、罗马和其他地区的单声歌曲和严肃小坎佐纳

当朱利奥·卡契尼在1565年被召集到梅第奇宫廷时，他是罗马圣彼得教堂合唱团的童声高音。当时的梅第奇大公柯西莫一世让他的代理人在罗马寻找一位拥有“美妙嗓音和那不勒斯装饰性演唱方式的”男童，当时十四岁的卡契尼正是其代理人找到的。朱利奥一到达佛罗伦萨，大公就把他安排给了希皮奥内·德·帕拉［Scipione del Palla］指导，他也是刚刚从那不勒斯到佛罗伦萨，卡契尼在其1602年著作的前言中说他那“贵族风格”的演唱方式是从帕拉那里学到的。

帕拉极少数流传下来的作品之一是《那不可能是曼妙的女子》［Che non può far donna leggiadra］（谱例2-4），这首作品在1558年的那不勒斯作为幕间剧的一部分演唱，之后一个对那次演出的描述称这首作品是用“一种介乎歌唱和朗诵之间的风格”表演的，这也预示了佩里对于宣叙风格的描述。而这首音乐本身是节奏工整并且旋律程式化的：这是一种“歌曲”的模式。毫无准备的“演唱中的漫不经心”必须把“歌曲”转变为宣叙式的最初形态，或许在和弦伴奏时禁止音高重复。

谱例2-4：希皮奥内·德·帕拉，《那不可能是曼妙的女子》（1558年），高音声部有歌词，低音声部省略歌词



在帕拉生活的十六世纪后半叶的那不勒斯，五根弦的西班牙吉他（图2-3）经常像在早期佛罗伦萨歌剧中持续低音部分那样使用简单的和弦来对演唱进行伴奏。这种伴奏的先例可以在西班牙看到，例如阿隆索·穆德拉［Alonso Mudarra］的《为了爱，人们相爱》（Si por amar,el hombre se amando,1546年）和《清澈冰冷的河流》（Claros y frescos rios,1546年）。因为从1502年到1738年，西班牙被那不勒斯王国统治，因此西班牙的音乐在那些年代在那不勒斯广为流传。



图2-3 一位罗马绅士，大约1615年，正弹奏西塔隆琴。在桌面上摆放着五根弦的西班牙吉他和一本意大利单声歌曲集

在1600年之前，已知仅保存下来两部来自那不勒斯和罗马的完全写出所有声部的单声歌曲集，它们跟卡契尼《新音乐》中的牧歌风格接近。它们是由巴托罗密欧·罗伊（Bartolomeo Roy,约1530—1599）和塞巴斯蒂亚诺·拉瓦尔（Sebastiano Raval,约1550—1604）创作的。还包含一些由罗马作曲家朱塞皮诺·森奇（Giuseppino Cenci,1616年卒）创作的未标明日期的作品，其中包含了真正的宣叙式风格；森奇的同时代人温琴佐·朱斯蒂尼亚尼［Vincenzo Giustiniani］把森奇发展宣叙式风格的贡献与卡契尼等同。森奇的作品之所以特别有趣是因为其将宣叙式和歌唱式的创作相并列，这在其为十四行诗《我始终生活在泥潭里》［Io che l'età solea viver nelfango］（A.6）的配乐中显示出来。

或许最具艺术性的抱负的早期单声歌曲作曲家是西吉斯蒙多·德·印第阿（Sigismondo d'India,约1582—1629），在1611年获得图林的萨瓦公爵官邸的稳定职位之前，他曾经辗转多个意大利宫廷。印第阿最具代表性的单声歌曲是他的独唱牧歌，这些歌曲通常是充满表现力的半音化、增减音程、不寻常的和声进行、尖锐的不协和音、强烈的对比、跳跃的大胆的旋律轮廓、速度的突变和戏剧性停顿。这些特征大都可以在他的《春天的里德》（Riela la primavera,1609年，A.7）中找到，歌词由他在萨瓦宫廷的同行吉阿姆巴蒂斯塔·马里诺创作，他也是十七世纪最具影响力的意大利诗人。诗歌和配乐包含了一种春天的欢乐和许下的诺言与冬天寒冷逼人的比照。这也是恋人之间的两种情怀的隐喻——美好和冷酷——一个在自然音音程、轻快的乐句和明亮的节奏中体现，另一个通过痛苦的呻吟、折磨人的跳音、尖刻的不协和音、激烈的旋律、透不过气的语气和强烈的情感爆发体现。

印第阿创作的这种极具表现力风格的独唱牧歌在十七世纪后半叶迅速衰落。大约1620年之后，很少有牧歌会被包含在单声曲集中，此后它完全被小坎佐纳的谱曲所取代。在那个时期，小坎佐纳发生了一些重要的变化。

十七世纪二三十年代，带有严肃内容的小坎佐纳的歌词变得更加流行，同时愚蠢和玩笑式的诗歌变得越来越少。一种新型的严肃的小坎佐纳歌词也在其韵律设计和诗句长度上变得越来越长大与复杂。重

复的三拍子节奏的小坎佐纳还没有完全成型，但是在单声小坎佐纳曲集中的比例越来越大，并且它们呈现出在韵律、咏叹式的段落和宣叙式的段落之间的对比，或者在风格上探索了介于宣叙式和咏叹式之间的灰色地带。在大多数小坎佐纳中，这些介于韵律和宣叙式风格之间的对比和转换被重复运用在了为每一诗节创作的大段音乐中。然而，在一些作品中，这些对比则出现在为歌词的每一诗节的独立创作中。在吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔第［Girolamo Frescobaldi］的《所以你轻视我？》（Così mi disprezzate？1630年）、马尔蒂诺·佩森蒂［Martino Pesenti］的《神啊，你会看到？》（O Dio,che veggi？1633年）和乔瓦尼·费利切·桑切斯［Giovanni Felice Sances］的《可怜的是你在哭泣》（Misera hor sìch'il pianto,1633年）中，咏叹式的段落就使用了在通奏低音部分的固定反复音型，这种技术在1630年代的意大利开始流行起来。

佩森蒂和桑切斯的作品在其出版乐谱上被注明"康塔塔"［cantata］一词。这个术语的字面意思是"歌唱的某种体裁"，是与属于"奏鸣曲"［sonata］（"演奏的某种体裁"）相对的。它的首次使用可以追溯到亚历山德罗·格兰迪［Alessandro Grandi］的作品《康塔塔和歌曲》［Cantade et arie］（1620）。直到大约1650年，"康塔塔"这一术语才被发现使用于单声歌曲的所有形式上，从简单的分节式的小坎佐纳到完全宣叙式风格的作品。最早的一批重要的被称为"康塔塔"的曲子是分节式的变奏，其中包含几乎在低音部分持续的四分音符的运动。另外一组早期康塔塔包括了一些不相关联的宣叙式段落和为每一诗节使用重复音乐的"歌曲"（aria），还有其他一些类似的音乐段落，即便不是分节式的，但是它们仍然被称作"小坎佐纳"。

罗马音乐家奥拉奇奥·米切·德·阿帕（Orazio Michi dell'arpa，1594—1641）为一些特殊的小坎佐纳歌词创作音乐，这些歌词都充满了宣叙式和歌唱式段落的对比。他的二十一首作品只保存下来了一个分节段落的歌词，虽然附加的诗节都可以在其他诗歌集中找到，但是这些附加的诗节都不能根据保留下来的第一个分节的音乐进行演唱。米切在音乐效果上创造出了单诗节的严肃小坎佐纳中的内在对比。比如《在东方》［Sù l'oriente］（A.8），是一个有四个分节的严肃小坎佐纳的第一分节，是1630年弗朗切斯科·巴尔杜奇（Francesco Balducci，1579—1642）出版的关于感悟人生短暂的诗歌。在这首作品中，从活

泼的三拍子咏叹风格突然转变为强劲的宣叙风格（在第28小节）——这种转折同样在谱面上呈现出戏剧性的和声并置——这与歌词中对于欢笑的胜利的黎明与突然间乌云出现遮蔽太阳的对比相对应。第二个咏叹式段落（第41—67小节）对道德的反讽通过和声的紧张与和声交叉关系（第54—55小节）给予加强，最后在流畅的咏叙式风格中通过对希腊神话中坦塔罗斯的比喻收尾。

一些严肃小坎佐纳歌词的配乐是米切这种方式，宣叙式到咏叹式的转折对应着诗歌的变化，这些诗歌包含从没有固定模式的、散文式的朗诵到韵文诗。在《邪恶的心，无情的心》［Empio cor,coreingrate］的歌词中，在诗的第五和第六行，米切突然进入了咏叹式风格，建立起了有韵律的节奏—UU—U—U：

1.Emprio cor,core ingrate
2.M'han le tue colpe à questo legno affisso,
3.E'l mio petto svenato
4.Apre per te,d'ognitesor l'abbisso
5.Strale d'amor più forte
6.M'hà già ferito à morte
7.Già languisco,già moro e non rispondi
8.Cor ingrate empio cor dove t'ascondi

邪恶的心，无情的心，
你的一击将我钉到了十字架上，
我的胸膛被切开，
为了你，最宝贵的珍宝。
爱的利剑
确实已经伤害了我。
我已经憔悴，死去，
而你都没有反应。
无情的心，邪恶的心，你在哪里躲藏?

在十七世纪三四十年代，一些罗马诗人开始故意将一些有韵诗和无韵诗［versi sciolti］混合。即使这种新类型的歌词不是分节式的，但是它们仍然被叫作小坎佐纳，可能因为它们包含了韵文，它是小坎佐纳的一种典型形式。

一首用这种单一分节诗体、段落式的、严肃的小坎佐纳的配乐便是路易吉·罗西（Luigi Rossi，约1597—1653）创作的《夜晚黑暗的幕布》（Hor che l'oscuro manto,A.9）。罗西是来自那不勒斯的一位重要的作曲家，他受雇于罗马两个重要的教皇家族（博格赛家族和巴贝里尼家族），他与奥拉奇奥·米切有重要的联系。这首作品包含六句诗的歌词，罗西的配乐部分几乎完全体现诗歌的结构。歌词第1、3、4句是无韵诗，歌词第2、5句是小坎佐纳风格的韵文体，最后一句是介于两者之间的形式。罗西将小坎佐纳风格的诗句配以三拍子的咏叹式风格的音乐，同时第3句无韵诗配以宣叙式风格的音乐。第4句配以二拍子类似咏叹式风格的音乐。罗西的这首作品很大一部分使用了快速的音节式的朗诵，就像在宣叙调中一样。这一部分（第51—78小节）在手稿乐谱上标明了"歌曲"（aria），可能是为了澄清作曲家的创作意图是要在这类作品中反对无韵诗和宣叙调之间通常的相互关系。关于第1句配乐的风格，马尔科·斯卡奇（Marco Scacchi,约1600—1662）在其1649年出版的《现代音乐的简短论述》［Breve discorso sopra la musica moderna］中称之为"被误用的"［imbastardito］："它一开始会用宣叙式风格诠释歌词，但是紧接着突然间变成一种其他旋律构成的花唱式的段落。"罗西配以三拍子咏叹式风格的唱词段落可以划分为抒情性的，因此在这些唱词的地方，有着强烈的情感和通过隐喻方式强调着"我的心"和"殉难者"这样的词。而罗西配以纯粹宣叙式风格的段落则是戏剧性的，因为这些歌词是唱给真正的恋人的。歌词第1句和第4句与第6句的前半段基本上是叙述性的，因为它们是为详细叙述事件服务的。然而，第1句和第4句的叙述性风格也融合了抒情的气氛，同时也加入了咏叹式和宣叙式风格（第4句），或者宣叙式风格融合了更典型的有装饰音的咏叹式风格（第1句）。这是十七世纪中叶典型的意大利室内康塔塔的形式，它将音乐和诗歌的风格相互联系，并且探索了它们之间的某些灰色地带，就像这首作品处理的一样。

诗　句	音节数	翻　译
1. Or che l'oscuro manto	7	现在夜晚黑暗的幕布
della note ricopre il ciel d'intorno	11	全部遮蔽了天空，
Alla cruda beltà ch'adoro tanto,	11	对那个冷酷的我那么爱的美貌，
Fortunate amator, faccio ritorno.	11	幸运的恋人，我回来了。

（续表）

诗　句	音节数	翻　译
2. Sù, mio cor, con dolci accenti	8	来吧，我的心，用甜蜜的语言
fa' che desti I vaghi rai	8	唤醒那双美丽的眼睛
per cui perdono I tormenti	8	为了它们，所有的折磨也没用
la crudeltà, che non si stanca mai.	11	残酷永远会有。
3. Amanti, o voi che siete	7	恋人们，喔，你们是
pien'di cure, e d'affanni,	7	所有的关爱和焦虑，
se trovar non sapete	7	如果你明白但无从发现，
in un guardo gentil conforto al core,	11	放眼看去，你的内心的柔弱
sempre, sempre a languir con vario stile	11	总是，总是会以不同的方式凋落
vi condanni Amore.	7	爱情确实宣判了你。
4. Mentre sanno influir due luci belle	11	但美丽的眼睛知道怎样聚拢到
tutto il ben che quaggiù piovon le stelle,	11	所有美好的星星上落下的雨滴，
da due nere pupille	7	从两只黑暗的眼睛中
io sol chiedo un sguardo,	7	我只是大概问一下，
poi sen vada in faville	7	然后飞向火焰中
l'alma trafitta da sì dolce dardo:	11	我的灵魂被那样甜蜜的剑射中：
beltà che sia negl'occhi armata e forte	11	眼中的美丽，武装着还很强壮，
ha saette di vita e non di morte.	11	它有生命之剑，并非死亡之剑。
5. Godete, martiri,	6	快乐！殉难者！
trionfi il mio core,	6	让我的心灵胜利！
dal regno d'Amore	6	从爱的王国
nessun si ritiri;	6	不让任何人后退；
quest' alma lo sa:	6t*	我的灵魂知道：
bellezza, fierezza	6	美丽没有愤怒
in seno non ha.	6t*	在它的胸怀中。

（续表）

诗　句	音节数	翻　译
6. Hor che Lilla mi rimira	8	现在利拉注视着我
il mio cor più non sospira,	8	我的心不再叹息，
ond’io pur godo se per lei tanto ardo:	11	为何我为她被燃尽还享受快乐
A chi si strugge è gran conforto un sguardo.	11	因为被毁灭也同样是一种享受。

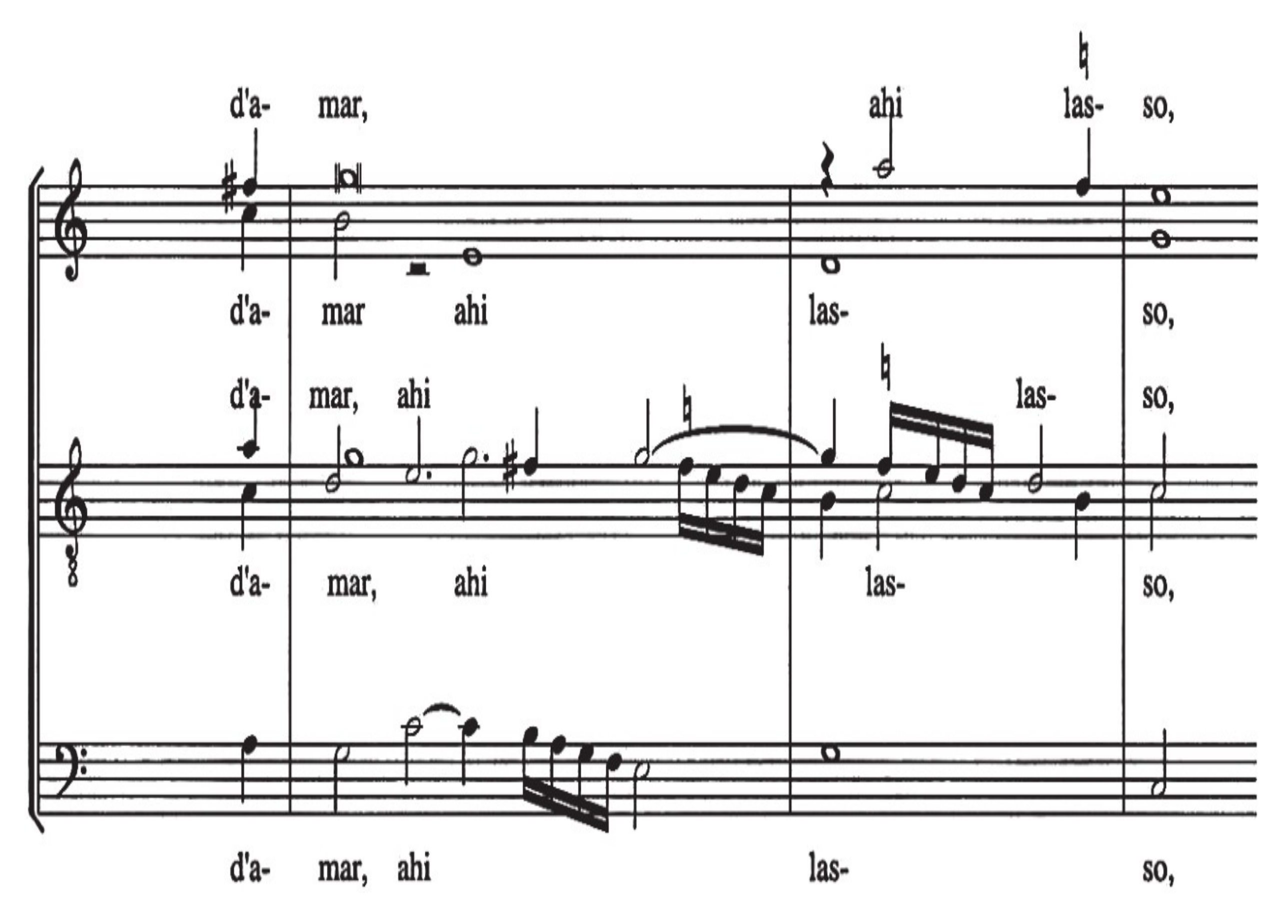
*“t”的意思是“被删减的”［tronco］，也就是说，最后一个非重读的音节被砍掉了，只留下一个重读的音节在诗句最后，但是根据意大利诗歌理论，这一诗句还是被认为是六个音节构成的。诗句最后通常以单一非重读音节结尾的叫作“平的”［piano］，诗句以非重读音节结尾的叫作“滑动的”［sdrucciolo］。

第二实践和协唱牧歌

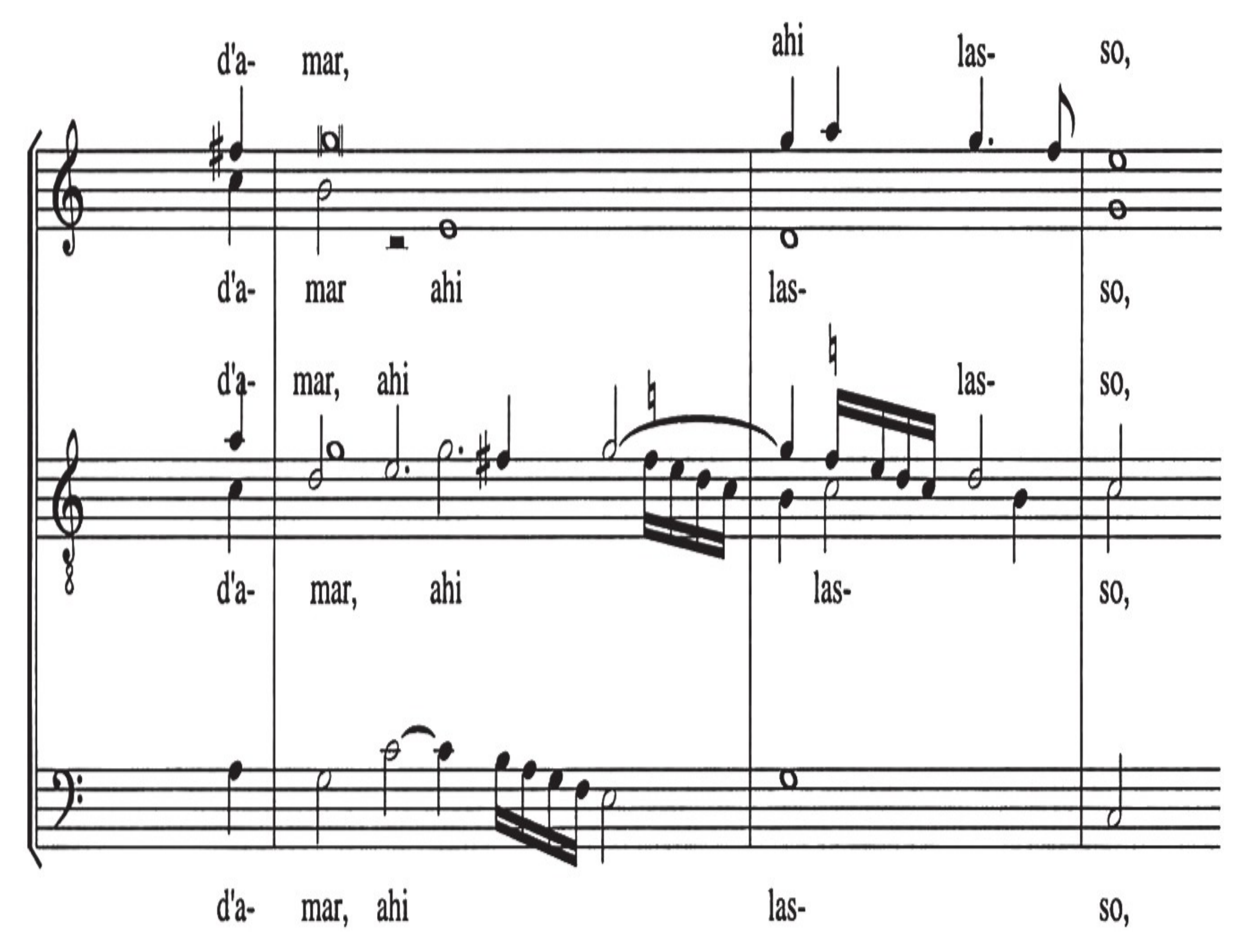
单声歌曲的兴起没有宣告多声部牧歌的终结，多声部牧歌在十七世纪上半叶至少还继续经历了至少两个阶段的发展：第二实践的建立和器乐协唱牧歌的采用。

“第二实践”这一术语是在意大利理论家、作曲家乔瓦尼·马利亚·阿图西（Giovanni Maria Artusi，约1540—1613）与克劳迪奥·蒙特威尔第（Claudio Monteverdi,1567—1643）之间争论的背景下出现的。在阿图西的理论文献《阿图西，或论现代音乐的不和谐》［L'Artusi,overo Delle imperfettioni della moderna musica］（1600）中，他指出在蒙特威尔第的牧歌作品《我的灵魂》［Anima mia］、《原谅》［Perdona］、《冷酷的阿玛瑞丽》［Cruda Amarilli］和《喔，山梅》［O Mirtillo］中，作曲家打破了一些不协和音的准备及解决的和声规范，打破了使用临时升降音、声部协调和调式混合的固有模式。例如：阿图西展示了蒙特威尔第《冷酷的阿玛瑞丽》中的一个片段（谱例2-5），女高音声部的高音a″与低音制造了一个没有准备的不协和音响，随后又紧接着一个跳进而没有去准备随后的第二个不协和音高音f″。阿图西不同意第13小节女高音声部是一种乐句的缩减（谱例2-6），它应该符合不协和音处理的规则。当然，在谱例2-5和2-6的女高音声部可以在说话式的和情感表现的歌词“啊！讨厌的！”［ahi lasso］的地方做很多处理。但是，阿图西在他的文章中甚至没有印出这些歌词。

谱例2-5：蒙特威尔第，《冷酷的阿玛瑞丽》，第12—14小节



谱例2-6：蒙特威尔第，《冷酷的阿玛瑞丽》，阿图西对于第12—14小节女高音的解释



阿图西对于这些批评都做了详细说明，并且在他的另一部文献《阿图西的第二部分，或论现代音乐的不完美》［Seconda parte dell'Artusi overo Delle imperfettioni della moderna musica］（1603）中将这些问题的争论上升到了一个哲学的层面，其中包含了他对于一些匿名的蒙特威尔第的支持者，或许是蒙特威尔第本人来信的回应。当蒙特威尔第在其《牧歌集第五卷》（1605）中出版这首《冷酷的阿玛瑞丽》时，他增加了一个简要的前言，他宣称："我要向公众回应（阿图西）的是我做这些事情都不是出于偶然，并且不久它要被重新写作与出版在题为《第二实践，或现代音乐的完美》［The seconda,prctica,or,The Perfection of Modern Music］的文章中。很多人想知道，甚至不相信除了扎利诺教给我们的实践方式外，还有其他的实践方式。"这里指的是焦塞弗·扎利诺（Gioseffo Zarlino,1517—1590），他的著作《和声规范》［Le istitutioni harmoniche］（1558年，1573年重印）仍然被认为是基于帕莱斯特里那的音乐实例做出的最具权威性的严格对位技法的总结。"但是让我们相信，关于和协与不

和协，除了正经建立的方式，还有另一种方式看待它们，人们可以用它捍卫基于理智和感觉的现代作曲方式。”1607年，蒙特威尔第的兄弟朱里奥·凯萨（Giulio Cesare）出版了关于他的兄弟回应阿图西的更多评论，其中他宣称在第二实践之中，“诗歌是和声的主人”，意思是音乐的歌词表达改变和声的规则是合理的。

蒙特威尔第并没有声称他是第一个使用这种第二实践的，而他的兄弟则列举出了更早使用这一实践的牧歌作曲家，从奇普利阿诺·德·罗勒（Cipriano de Rore,1515/16—1565）开始，随后包含雅克布·佩里、朱利奥·卡契尼和马尔科·达·加利亚诺［Marco da Gagliano］领导的佛罗伦萨崇高学会［Academia degli Elevati］的会员。虽然我们没有蒙特威尔第的文献作证，但是卡契尼在佛罗伦萨卡梅拉塔的同行温琴佐·伽利莱的一份对位研究的手稿中已经提供了关于第二实践的理论解释。另外，蒙特威尔第很多对位的自由处理也在十六世纪晚期和十七世纪早期的很多音乐手册中呈现，这些手册教授即兴式的对位技巧和在许多单声歌曲中使用的绚丽的装饰手法（例如：谱例2-2）。因此，阿图西与蒙特威尔第的争论再一次说明了之前即兴的实践是怎样体现在音乐创作之中，并且声乐中有着强烈情感的歌词是怎样展现了比对位规则更重要的地位。这两个因素在定义十七世纪初意大利音乐新的风格时是很重要的。

克劳迪奥·蒙特威尔第无疑是在他早年在克雷蒙那任职弦乐演奏员时学习了即兴式的对位与装饰的，克雷蒙那在当时已经是小提琴制造业的中心。而蒙特威尔第还跟当地教堂乐正学习了声乐，在当地贵族的赞助下出版了他最早的一些经文歌，而当时他只有十五岁。作为弦乐合奏的一员，他到各个附近的城市演出，包括曼图亚，那也是他在1591年左右被温琴佐·贡扎加公爵聘为宫廷音乐家的地方。蒙特威尔第很快在贡扎加公爵宫廷的音乐组织中处于领导地位，随后他的主要职责是为其宫廷同行的音乐表演创作音乐。蒙特威尔第在曼图亚宫廷长达二十一年之久，在最后几年，出版了五卷五声部牧歌集，还有大量的教堂音乐曲集和两部歌剧、两部芭蕾音乐。当1612年温琴佐公爵去世后，他的儿子弗朗切斯科解雇了蒙特威尔第及其他宫廷艺术家。然而一年之后，蒙特威尔第得到了威尼斯圣马可教堂乐正的职位，直到1643年去世。

蒙特威尔第在威尼斯的三十一年中取得了辉煌的音乐成就。他在第五卷牧歌集（1605年）中已经使用了一种独立的通奏低音声部，他的第六卷牧歌集（1614年）结合了宣叙调风格。他的第七卷牧歌集（1619年）标题为"协唱曲"（Concerto），从中可以看到，他的一些室内单声部歌曲首次与协唱牧歌放在一起。

意大利术语"madrigale concertato"通常被翻译为"协唱牧歌"，即使更合适的翻译可能是"有编排的牧歌"，因为"concertare"一词在当时的用法指的是"放到一起或者准备表演"。这种准备包括为歌手和器乐表演者的特殊组合编排声部和段落。所以，打个比方，十六世纪下半叶佛罗伦萨幕间剧中演出的就是这种"编排式的"牧歌，虽然乐谱出版为不含器乐声部的普通的多声部声乐作品。用标题"concerto"，蒙特威尔第表示的是"某些已经被编排的东西"。今天，"concerted madrigal"这一术语通常保留给复调牧歌，其中乐队被指定担任一种助奏的角色，尽管它有时也用于由一个独立的通奏低音声部而可能产生的少数和多数声部之间的对比的牧歌。

在蒙特威尔第标题为《战争与爱情的牧歌》［Madrigali guerrieri et amorosi］的第八卷牧歌集（1638年）中充满了表现性和戏剧性的协唱牧歌。在这部曲集带有重要信息的前言中，蒙特威尔第暗指他将目光转向柏拉图的修辞学，其中指明了高、中、低三种演说风格，并且蒙特威尔第声称这些与音乐上激动的、温和的和柔弱的三种情绪相关。他称在这一点上，音乐只能达到中和低的演说风格，缺乏高的或者激动的风格，这也是他要重新探索的。根据柏拉图的理论，蒙特威尔第指出高的演说风格可能是被愤怒的表现定义的。但是，为了更深入地打动听众，他使用了愤怒的表现和爱的表现之间的强烈对比，因此他的曲集的标题为"战争与爱情的牧歌"。他称创作这些牧歌的首要灵感来自托奎亚托·塔索（Torquato Tasso,1544—1595）的史诗《被解放的耶路撒冷》［La Gerusalemme liberate］中的一个片段。塔索是文艺复兴晚期最伟大的意大利诗人，蒙特威尔第在曼图亚的时候见过他。事实上，蒙特威尔第牧歌集第八卷前言中的绝大多数内容都是对当时意大利牧歌作曲家对其理念质疑的进一步反应，这些理念都在塔索的论文《蚂蚱，或称托斯卡纳诗歌》（La caveletta overo de la poesia Toscana,1587年）中提到了：先不考虑"所有那些在退化中变得毫无生气和柔弱的音乐"，单是"任其发展就会误入歧途"。塔索还撰写

了更多的论述修辞学及其在诗歌中运用的论文，在《论诗歌艺术的语境及其在特殊的英雄史诗中的运用》（Discorsi dell'arte poetica e in particolare sopra il poema eroico,1587/1594年）一文中，详细论述了关于创意、布置、雄辩和陈述的所有传统的细节。因此，蒙特威尔第对于塔索和古典的种类的援引都将作曲家的思想置于古典修辞学的传统之中，即使他也感觉到他的读者没有必要重温他们在学校中已经学过的并认为理所当然的知识。

蒙特威尔第牧歌集第八卷中的《现在的天和地》［Hor ch'el ciel e la terra］（A.13）展示了其对于修辞学的使用，特别是雄辩（修辞格的使用）。歌词（彼特拉克的十四行诗）开始于一个扩展的状语从句"现在的天和地与风一起沉寂了，野兽和小鸟都睡下了……"，蒙特威尔第把这一句的二十二个音节配以阴暗的A 小调上二十二个单一的低音慢速重复音符，效果是非凡的。这并不是简单地展现歌词第4行诗句的画面"海洋沉睡寂静无波"，静谧的、庄重的、神秘的开篇用一个长大的引入式句子加强了紧张和期待感，而且转化为修辞格"逐渐告知法"（procatascene），"在讲述某些既定事情之前给听众一种渐进式的准备和铺垫"。当歌词进入主题时，和声有了第一次改变（转到E大调，最后在A大调终止），歌词唱道："夜晚伴着它的星河之轮周而复始，海洋沉睡寂静无波。"这时诗歌引入了对比（"融合对比的观念"）："我醒来，我思索，我燃烧，我哭泣。"这里不仅仅是"醒来"对比"沉睡"，还有长大的、倦怠的音节突然被跳音的、两个音节一组的（意大利语）歌词所代替。修辞法格用的是"省略法"（brachylogia），是一种"在说话和写作中词与词之间省略连接而造成的简短"。同时，蒙特威尔第通过引入更多快速的、两个和弦的动机的重复强调这种对比，这些重复被一些休止和每次更高的音调间隔开，由此产生了一种"激增法"的效果，"词或句子被置于一种形成高潮的顺序中"。在歌词"她总是在我放弃她之前放弃我"处，蒙特威尔第引入了一个全新的、更加流动性的乐句，它的重复被再次出现的断奏的两个和弦动机突然打断，所以总体的效果大概是这样的："她放弃我……我醒来！……她总是在我放弃她之前放弃我，我甜蜜的伤痛……我醒来！……总是，总是在我之前……我思索！……总是在我之前，我甜蜜的伤痛……我燃烧！……她总是在我放弃她之前放弃我，我甜蜜的伤痛……我哭泣！"换句话说，蒙特威尔第将诗歌的第5行和第6行的歌词片段总体散布开来对第5行第一部分

的两个音节一组的诗句做出解释。这里的修辞格是"扩展重复法"，这是"一种总的陈述，由逐个部分的讨论加以扩展，带有进一步的描述，一开始的总结中使用的措词在随后的更加充分的讨论中特别地加以重复"。在第42小节，两音节的音乐动机回归到快速的、没有休止的附点节奏中（"总结再现法"的修辞格，是"一种总结或者再现，目的是恢复听众的记忆"）。在第59小节，另一处对比出现在歌词"战争就是我的状态"处，这里的歌词启发了蒙特威尔第使用快速附点节奏的重复处理歌词"战争！战争！战争！战争！战争！战争！战争！战争！战争！"（"连续重复法"的修辞格，是"一种不掺加其他词语的同一个词的反复"。）最后，两把小提琴激动地模仿小号（第65—67小节）。正当激动情绪到达顶点时，一个突然意外的平静（"中途停顿法"的修辞格，是"在中间突然停止，使陈述未完成"）的引入成为第三个对比——慢速的在高声部的协和和弦配合柔美的旋律线条，"只有在想念她的时候才有平静"（"聊慰法"的修辞格，"通过一个不利方面和有利方面的平衡，含蓄地承认一个错误或困难的改善。"）。之后回到带有"战争！"歌词更多扩展的附点节奏中，同样是小提琴联想到小号（第76—87小节），制造了原来诗歌中没有的修辞格："继续话题法"的修辞格，是"把在愤怒中搁置的事又重新做起"，当增加对比的"聊慰法"时，它又造成了"总结再现法"的修辞格。[4]

所有这些修辞格都或是歌词中已经有的，或是蒙特威尔第通过重新安排歌词创造出来的。在所有的情况中，他的音乐与修辞格建立的形态相一致，或者制造出了可以对比的效果。之所以用古希腊术语去命名和定义这些修辞格，是为了强调这些容易辨识的、受时间检验的、曾经触动演说者的观众热情的方法，现在要把它们以史无前例的程度转移到音乐创作上。

曼图亚、佛罗伦萨和罗马的宫廷歌剧

曼图亚公爵曾经参加了《尤丽迪茜》在佛罗伦萨的首演，陪同他参加的是他的一些宫廷音乐家，很可能包括蒙特威尔第，他在文献记载中是经常出现在雅克布·科尔西家的音乐家中的一员。因为卡契尼和佩里的《尤丽迪茜》的乐谱在1600年出版，蒙特威尔第有机会了解它们。

曼图亚

蒙特威尔第的第一部歌剧《奥菲欧》（L'Orfeo，曼图亚，1607年）与佩里的《尤丽迪茜》的配乐很相似。它们的情节和人物基本相同，除了亚力山德罗·斯特里吉奥［Alessandro Striggio］的新脚本，设计了奥菲欧没有把尤丽迪茜从冥界带回，因为他在回来的途中违反了与冥王不能回头看的约定。音乐的基本特点与卡契尼和佩里的创作发展的一些特殊风格相似，包括叙述式和表现性的宣叙调，其中使用了与佩里音乐十分相似的切分式的感叹。蒙特威尔第也像佩里那样处理了几段情节，读者可以比较一下两部歌剧中奥菲欧听到信使消息之后演唱的哀歌（《谱例集》，第1首、第10首）。然而，蒙特威尔第的歌剧在佛罗伦萨样板的基础上扩充了舞蹈和器乐的分量。《奥菲欧》的序曲显示出作曲家对音乐式的朗诵方式做了很有意思的研究，因为一首基本的咏叹调在不同的歌词段落都是不同的，这是为了制造一种清晰和动人的传达方式，但是这种写到谱面上的版本或许是佩里希望歌手能即兴展现的。

《奥菲欧》创作之后的1608年，曼图亚宫廷上演了蒙特威尔第的第二部歌剧《阿里安娜》［L'Arianna］，这部歌剧仅有一首哀歌（W.1）保留下来，它被多尼认为是最杰出的表现性宣叙调的例子。在这一年初，宫廷中也上演了佩里最重要的继任者马尔科·达·加利亚诺（Marco da Gagliano,1582—1643）的首部歌剧，剧名为《达芙妮》

［La Dafne］，歌词由里努契尼在原始诗歌的旧的脚本基础上进行了修改和扩充。

佛罗伦萨

加利亚诺经常与弗兰切斯卡·卡契尼（Francesca Caccini,1587—1641年后）合作，她是朱利奥·卡契尼的女儿，一位重要的作曲家和诗人，因其出色的演唱才华，她起初在费迪南德·梅第奇大公宫廷任职。弗兰切斯卡成为一位出色的作曲家是在洛林的克里斯蒂那［Cristina of Lorraine］和奥地利的玛利亚·玛达莱娜［Maria Maddalenna of Austria］掌权时期，前者是费迪南德大公的遗孀，后者是他的继女。这两个女人从1621年到1628年统治托斯卡纳地区，这段时期也是在柯西莫二世的早逝和费迪南德二世的成熟之间。

梅第奇大公早年就不得不为保持自我提升的君主的权力而与一座历史上的共和政体城市中的非贵族世系进行斗争，而1620年代的摄政者们有作为外来者和妇女的另外的问题。因此就像她们的男性前辈一样，她们故意控制了音乐演出的手段以便支持她们对政治合法性的要求。然而，古代神话中极少存在拥有权力并令人钦佩的女性，她们转向了在《圣经》和圣徒中选择她们歌剧和音乐表演的女性主人公。因此，1620年代的佛罗伦萨歌剧中的角色都变成了活生生的人，而不是早年歌剧中的模板式的神话中的众神和半神。

弗兰切斯卡的《从阿尔西纳岛上解救鲁杰罗》（La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina,1625年）虽然不是宗教题材，但是它刻画了女性主人公梅里萨（Melissa），她从巫师阿尔西纳的魔咒中解救了鲁杰罗和他的十字军战士，赢得了爱情。这个故事和歌剧人物来源于鲁多维克·阿里奥斯托（Ludovico Ariosto，1474—1533）的英雄史诗《愤怒的奥兰多》［Prlando furioso］。弗兰切斯卡·卡契尼的宣叙式风格更加突出旋律性，较少使用单音，节奏上更加舒展，比佩里、蒙特威尔第和加利亚诺更频繁地使用装饰音。同时，她的和声更加大胆，虽然她希望使用和声上的对比与表现性的宣叙式风格的其他特点以便描绘像易激动和易受暗示这样的消极的特点。这种特点完美地体现在了歌剧的中心事件——梅里萨和鲁杰罗的冲突中（A.11），其中梅

里萨劝导的配乐展示出旋律性，带有韵律和自我控制的和声走向，同时被爱情所困的鲁杰罗则展现出音乐上的混乱和倦怠的特点。

罗马

在罗马，卡瓦利埃里的《肉体与灵魂的表现》（1600年）之后产生了许多其他类型的在教堂和神学院上演的宗教音乐剧，其中只有阿格斯蒂诺·阿加扎里（Agostino Agazzari，1578—1640）的《尤梅里奥》（Eumelio，1606年）留存了下来。它大量使用了卡瓦利埃里歌剧中特殊的宣叙调。今天我们所知的第一部在罗马上演的世俗歌剧是凯撒利·马洛塔［Cesare Marotta］和其他作曲家创作的《坦诚的爱》（Amor pudico，1614年），这部作品产生于蒙塔尔托红衣主教的大臣宫殿之中。它和菲利普·维塔利［Philippo Vitali］完成于罗马的《阿里图萨》［Aretusa］都由一些来自佛罗伦萨的人员制作，并在某种程度上源于佛罗伦萨的模式。

罗马歌剧的明显特征开始于诗人兼学者玛菲欧·巴贝里尼主教［Cardinal Maffeo Barberini］成为教皇乌尔班八世（Pope Urban VIII，于1623—1644年在位）之后。主教的侄子们从1632年起开始创作歌剧，并且于同年上演了斯蒂法诺·兰迪［Stefano Landi］的《圣阿里西奥》［Sant'Alessio］；1639年，他们为其家族宫殿的剧场增设了三千个座位。早期的佛罗伦萨和曼图亚的歌剧故事来源于古代神话，但巴贝里尼时期的罗马歌剧，就如同时期的1620年代的佛罗伦萨地区一样，将歌剧情节和主角的设计倾向活生生的人。与此类似，这时期很多罗马歌剧，从《圣阿里西奥》开始将故事转移到了圣人的生活上，而其他则取材于塔索、阿里奥斯托和马里诺的历史史诗。

歌剧中最早的喜剧场景出现在兰迪的《圣阿里西奥》中。同样在这部歌剧中，为早期宫廷歌剧伴奏的木管与弦乐混杂的组合被小提琴家族和持续低音乐器的管弦乐队所取代。它的宣叙调大体上比佛罗伦萨和曼图亚的创作呈现更多的重复音和在节奏的细节上变化较少（见第1幕第3场，A.12）。它的合唱更加突出和精致，体现了在十七世纪多声部牧歌中的主要的风格和手法。图2-4是恶魔的合唱场景（第1幕第4场，A.12），这是一个包含在歌剧原谱中的铜版画。歌剧第1幕第2

场（A.12）圣阿里西奥深思人类的虚伪和人性的脆弱，音乐在两段歌词的咏叹调中达到高潮，这在之前的歌剧中一般是配以一个宣叙式的独白。这种描绘个人反应的咏叹调的运用是随后几十年里的一个发展趋势。

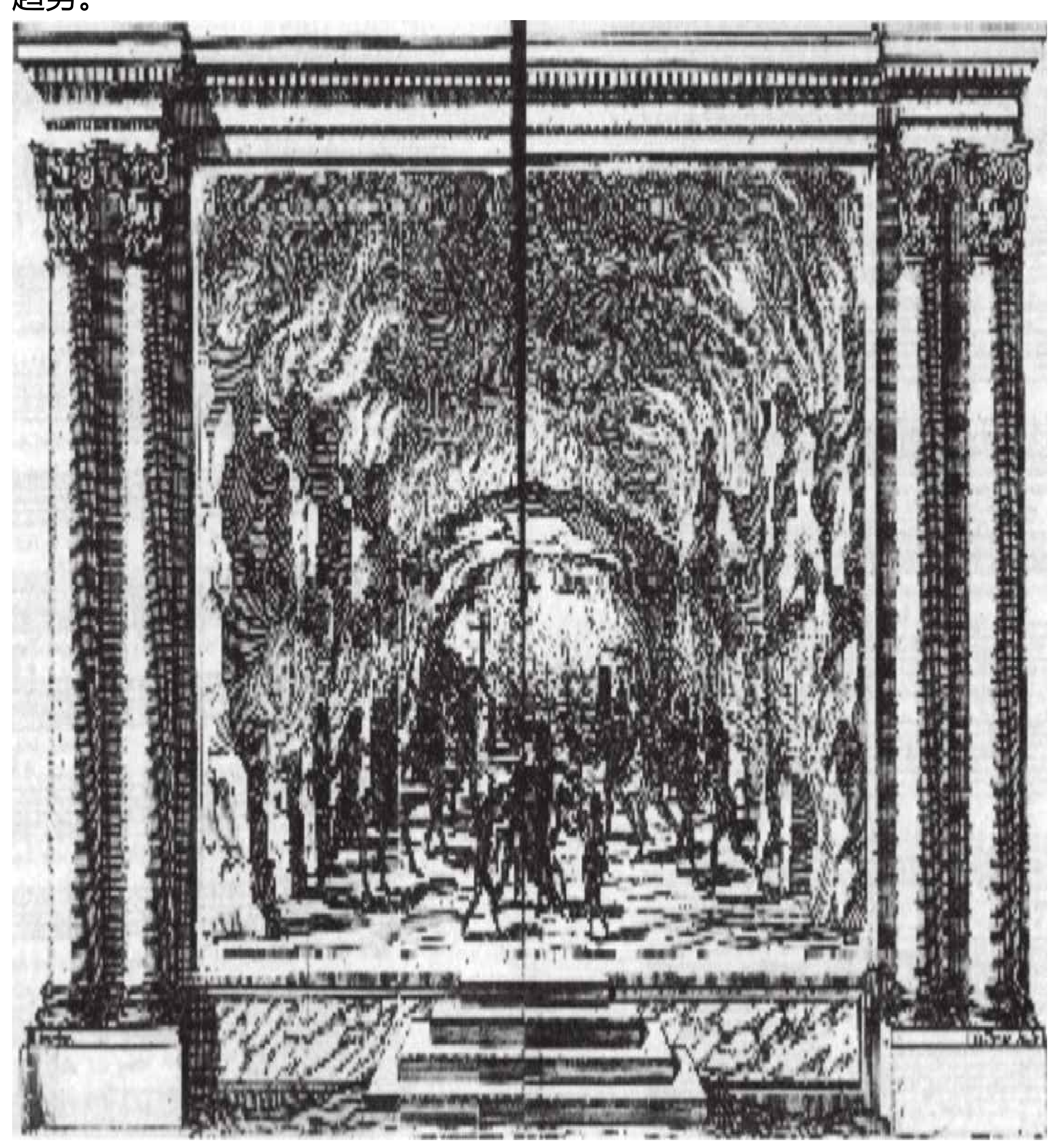


图2-4 “恶魔的合唱”，斯蒂法诺·兰迪《圣阿里西奥》场景，第1幕第4场

朱利奥·罗斯皮里奥西（Giulio Rospigliosi,1600—1669）创作了歌剧《圣阿里西奥》的脚本，他随后也成为了教皇克莱芒九世（Pope

Clement IX,1667—1669年在位），他也为巴贝里尼的剧院创作了戏剧《受苦者怀有希望》［Chi soffre speri］，这部作品在1637年完成，于1639年修订，还有一个名字叫《埃吉斯托，法尔肯》［L'Egisto,Il falcone］，由维吉利奥·马佐奇（Virgilio Mazzocchi,1597—1646）和马可·马拉佐利（Marco Marazzoli,约1602或1608—1662）配乐。这部作品的剧情是基于十四世纪被薄伽丘首次记录下来的说教式的寓言故事《十日谈》［Decameron］，是关于一个穷困的贵族将他最贵重的财产牺牲掉以换取一个富有寡妇的爱。歌剧被很多没有关联的次要情节所扩充，并且插入了幕间剧，演出人员更是扩充到三十二人，这在巴贝里尼的歌剧中是很典型的。歌剧中的喜剧场景围绕剧中的仆人科维埃罗［Coviello］和扎尼［Zanni］展开，人物性格依据"即兴喜剧"［commedia dell'arte］来设计，这是一种使用面具、夸张的服装和传统歌曲的即兴街头娱乐形式。

十七世纪初，宫廷文化的价值和时尚、强烈的集权制愿望、正统的修辞运用和从非书面到书面记谱形式的转变都戏剧性地聚集到了意大利世俗声乐中——歌剧、单声部歌曲、康塔塔、"第二实践"和协唱牧歌。在同时期的意大利器乐中，我们也将发现同样的贵族式的优雅、修辞学的姿态和对即兴的记谱控制，此外还有城镇音乐家的传统和教会音乐的调式结构。

注　释

[1].意为社团、俱乐部——译者注

[2].Preface to Le nuove musiche(Florence,1602).

[3].Giovanni Battista Doni,Annotazionisopra il compendio de'generi e de'modi della musica(Rome:Fei,1640),pp.60—63.

[4].见附录"音乐中常见的修辞格"——译者注

第三章
器乐的新类型

弗雷斯科巴尔第与琉特琴和拨弦古钢琴音乐的风格转变

独唱歌手、早期单声歌曲作曲家和第二章介绍的歌剧与键盘乐器和琉特琴乐器家族作曲家和表演者一起服务于意大利贵族的宫廷。在作曲和表演领域（声乐与器乐），十七世纪早期的意大利人试图在记谱中抓住即兴表演的效果，并且使用显著的对比和广泛的修辞学姿态去激起听众的热情。然而一个重要的不同点是，在键盘和琉特琴曲集中即兴风格的出现早很多。主要的键盘作品——托卡塔、变奏曲、舞曲和精致对位——在弗雷斯科巴尔第将它们定义为早期巴洛克和自己个性风格的前一个多世纪就已经有很多创作了。

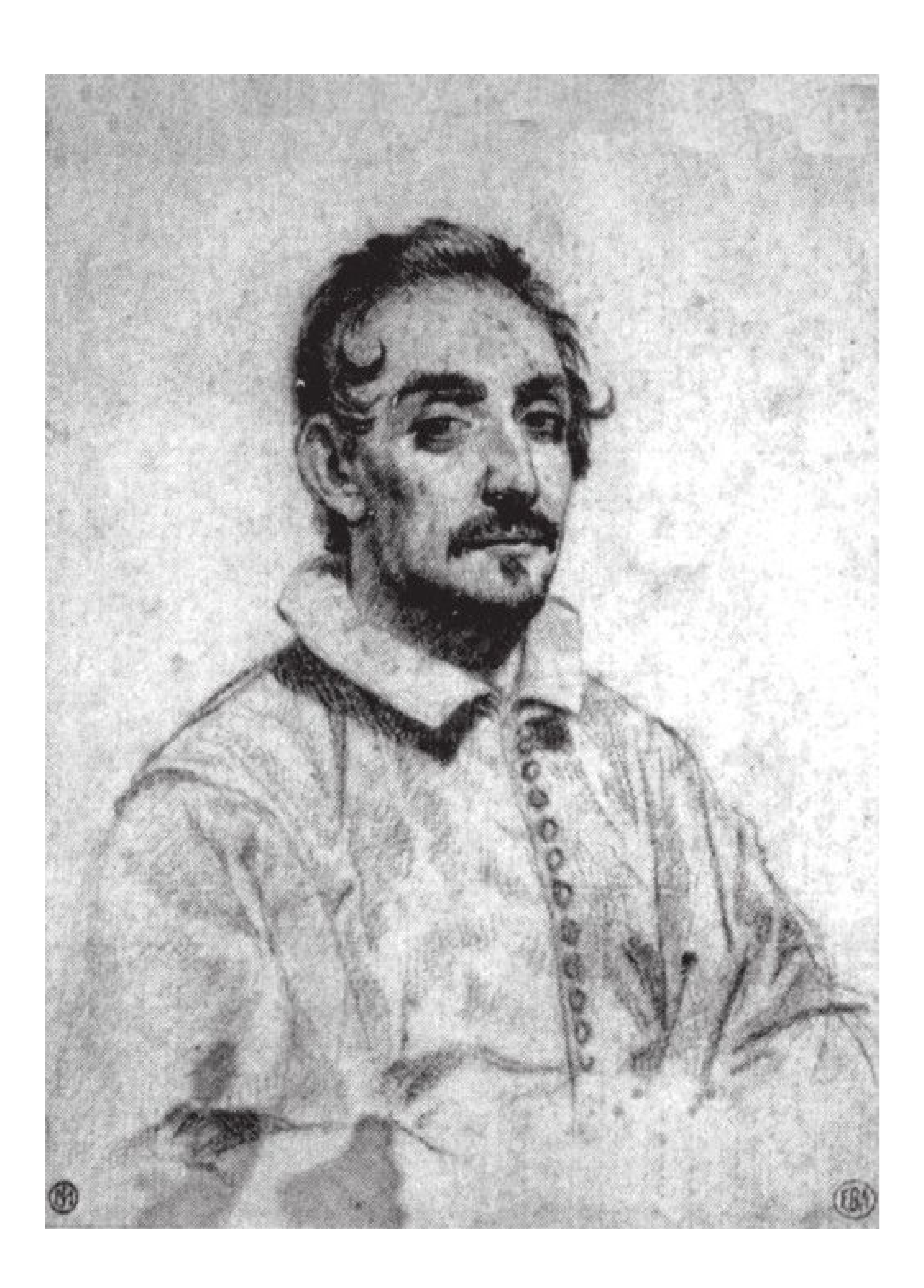


图3-1 克劳德·梅兰绘制的吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔第的肖像

吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔第（Girolamo Frescobldi，1583—1643，图3-1）的老师鲁扎思科·鲁扎西奇（Luzzasco Luzzaschi，约1545—1607）是费拉拉公爵阿方索二世埃斯特［Alfonso II d'Este］的重要作曲家。鲁扎西奇是一位著名的键盘独奏家，他用第二实践风格创作牧歌比蒙特威尔第要早，其创作独唱牧歌也比卡契尼早。弗雷斯科巴尔第跟随鲁扎西奇学习，他的天才使得其受雇于埃斯特宫廷并且在那里他遇到了卡罗·杰苏阿尔多（Carlo Gesualdo，约1561—1613），杰苏阿尔多创作有高度半音化和不协和音的多声部牧歌。当阿方索公爵1597年无嗣而终后，费拉拉被教皇控制，宫廷随即解散。几年后，弗雷斯科巴尔第移居罗马，在那里他服务于几位红衣主教。1608年，他获得圣彼得大教堂管风琴师一职，虽然几经中断，但直到去世他一直担任这一职位。

弗雷斯科巴尔第最为重要的作品包括两部托卡塔曲集（1615年、1627年，第二部于1637年再版，增加了变奏曲和舞曲等）、五卷对位键盘作品（坎佐纳、利切卡尔、幻想曲、随想曲和短诗曲）、一部室内坎佐纳曲集（1628/1635年）、一卷五声部牧歌（1608年）、两卷单声部歌曲集（1630年）、两部弥撒套曲和为一到四声部与通奏低音而作的很多经文歌。

弗雷斯科巴尔第的表演

弗雷斯科巴尔第为他出版的键盘音乐曲集（1615、1616、1624和1635年）分别写了四个前言，其中包含了演奏他这些作品的珍贵论点。这些可以作为弗雷斯科巴尔第及其同时代作曲家作品的指导手册和论述的补充。在对位作品和变奏曲中，弗雷斯科巴尔第希望用稳定速度演奏。然而，包含有快速乐段的作品可能会比不包含这些乐段的作品通篇使用更慢的速度演奏。对于托卡塔而言，“表演的方式不能使用方整拍子，像我们在现代牧歌的实践一样，然而这是很难的，通过拍子的帮助，演唱时需要根据情绪变化，一会儿慢、一会儿快，甚至在空中悬置一会儿”（1616年）。弗雷斯科巴尔第时代的键盘指法故意在音乐的强拍处有一个轻微的加长。延续的音符，特别是在延留音处的音符经常是被重复演奏，和弦应该用琶音演奏，“因此不至于使得乐器演奏有空白”（1616年），就像音响消失时常发生的那样。弗雷斯科巴尔第有时在谱面写明颤音，但有时他只是简单地标注一个字母“t”。他的颤音经常从主要音开始并向上波动。

托卡塔

弗雷斯科巴尔第的托卡塔在风格上主要源于威尼斯乐派，以克劳迪奥·梅鲁洛（Claudio Merulo，1533—1604）最为典型。更早的威尼斯作曲家例如安德里亚·加布里埃利（Andrea Gabrieli，约1532/3—1585）的托卡塔就是由几乎是一系列松散的插段组成，其中一只手弹和弦，另一只手跑动——这是一种管风琴师可以即兴的作品。梅鲁洛给

予托卡塔的曲式更多的预见性，以及织体的多样性、节奏的精巧性和手法的表现性。梅鲁洛创作的典型的托卡塔可以分为五个部分：（1）带有颤音的和弦；（2）带有节奏变化和宽广轮廓的音型乐段；（3）模仿式对位；（4）不协和音和半音化；（5）音乐在高潮处返回音型乐段。从另一个角度看，这些部分可以被看作是体现了五种不同方式的牧歌式的作品，包含四或五个持续的、声乐构思的声部，使用音型的或者非音型的减缩。基于这种看法，关于键盘托卡塔起源的一种观点是在管风琴或者拨弦古钢琴上演奏牧歌或经文歌的做法，并增加了惯用的键盘减值。这样看来，梅鲁洛的托卡塔是被装饰的、新创作的牧歌，不过它从来没有歌词，也从未演唱。

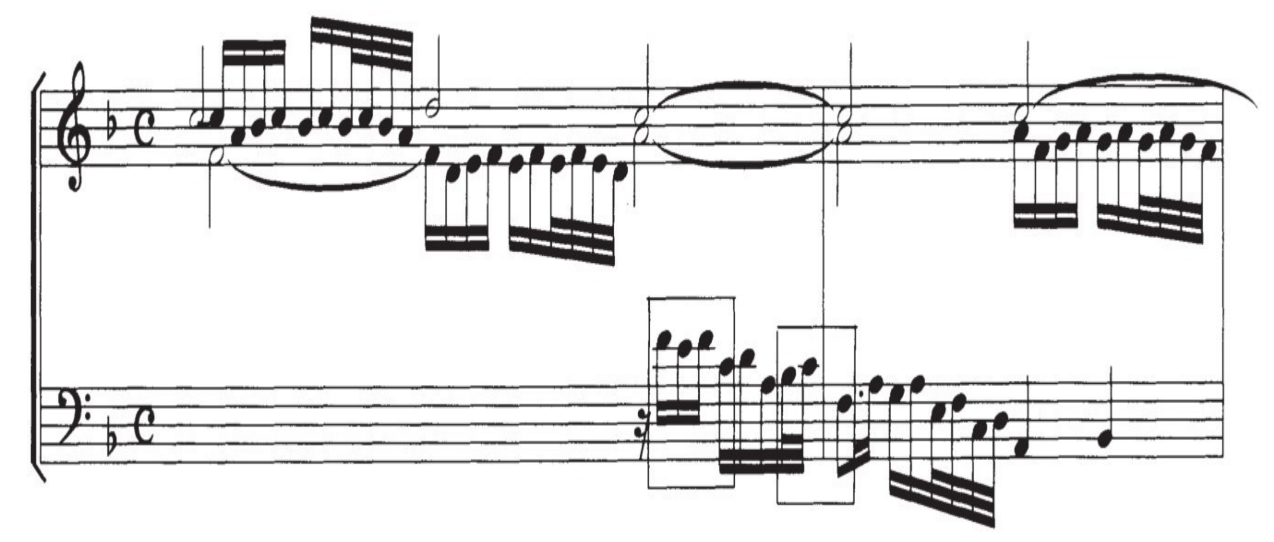
三拍子和复合拍子的乐段——在多声部牧歌中也偶尔见到过——在梅鲁洛这一代作曲家之后就加入了托卡塔的创作中，例如威尼斯贵族作曲家乔瓦尼·吉罗拉莫·卡普斯伯格（Giovanni Girolamo Kapsberger，约1580—1651）为西塔隆琴而作的出版于1604年的托卡塔（A.14）。卡普斯伯格是弗雷斯科巴尔第在罗马多年的同事。托卡塔中的三拍子乐段，时而是充满半音和不协和音的慢速乐句，时而又戏剧性地转向不规则的音型化乐句，这种方式在另两位那不勒斯作曲家阿斯卡尼奥·马约内（Ascanio Mayone，约1565—1627）和乔瓦尼·马利亚·特拉帕奇（Giovanni Maria Trabaci，约1575—1647）出版于1603年的托卡塔中也很典型。这些作品对弗雷斯科巴尔第的创作也有影响。

尽管很多因素影响了弗雷斯科巴尔第，但是当他在1615年出版第一卷早期托卡塔时，这些作品却是令人惊讶和新颖的。在1616年扩充的第二版中，弗雷斯科巴尔第为其写了一个前言，把它们的风格描述为"要用'抒情的装饰'［affetti cantabili］和'不同的步调'（diversità di passi，意为'音型段落的多样性'和'作品在结构性加花之间的对比'）的方式来演奏"。

弗雷斯科巴尔第将其托卡塔的第二卷（1627年）描述为"以一种要求'优美、放松、速度的灵活和雅致'的'新的方法'演奏，孕育和实现了技巧的创新"。在第一卷中没有发现的节拍变化，现在在第二卷中使用了。构成的段落倾向数目更多、更短小、更清晰地彼此分开。旋律、节奏与和声的套路被混合在非正式的音型段落中，同时，主题动机的似乎是古怪的变形使得模仿式的段落更加不正式。

弗雷斯科巴尔第第二卷中的第9首托卡塔（A.15）在某些方面像大多数其他作品一样既有代表性又很特殊。这首作品的一些段落是短小的，以至于你可能认为它们都是更长的段落的附属部分。织体、节奏和拘泥于形式的程度、对比乐段间突然戏剧性的并置、相关乐思不断的变形，都使得这首作品新颖、自然而且古怪。在其他层面上，这首作品大多数乐段由大量短小乐思在其内部进行统一，使得整首作品的连贯性来源于两个传统动机的很多变化再现，它出现于跨越第1小节的左手音型（谱例3-1）

谱例3-1：弗雷斯科巴尔第《托卡塔第二卷》（1627年），托卡塔第9首，在随后乐段用不同方式引导全曲的两个传统动机



在弗雷斯科巴尔第第9首托卡塔中，有五种梅鲁洛创立的乐段类型，还有卡普斯伯格和其他那不勒斯作曲家使用的三拍子的段落。乐曲开始处传统的和弦进行充满装饰性，但是和声很容易把控（谱例3-2）。在赋格段落（第12—15、27—29、31—34小节），音乐主题被拓宽而且用不同方式呈现，每种方式绝不会重复第二次。连线和不协和音［Ligature e durezze］的段落（第25—26小节）很短。很多三拍子或复合拍子乐段有冲突性的时值标记，展现了二拍和三拍的巧妙叠加。这或许是弗雷斯科巴尔第所说的托卡塔的特点，他在作品的结尾写道：“没有苦工夫就没有收获。”

谱例3-2：弗雷斯科巴尔第《托卡塔第二卷》（1727年），托卡塔第9首，第1—9小节的装饰性和弦轮廓



变奏曲

像托卡塔一样，变奏曲可以被认为是由于即兴表演实践被记谱法捕捉和精炼而兴起的。变奏技术可能最早追溯到十四世纪，正式的键盘变奏套曲大概也能回溯到十六世纪前十年。弗雷斯科巴尔第和他同时代的意大利作曲家继续前人的传统，在一些熟悉曲调和相同和弦/低音的基础上进行变奏曲创作，如罗曼内斯卡就在卡契尼的《回归，啊，回归》（A.5）的单声诗节变奏中使用。在十七世纪，这些传统的变奏曲模式比之前更加趋向于在每一首变奏中重复一个标准的低音旋律。这是以简短的固定反复低音［ostinato bass］为基础的变奏曲特殊

的特点，如帕萨卡利亚和恰空。谱例3-3展示的是一些虽然不是不可变化的常见的和弦模式，它们由一个低音线条联系各自的创作类型。

帕萨梅佐（Passamezzo，古代的和现代的）是源于约1550—1650年间意大利的二拍子舞蹈。在写在谱面的变奏曲中，经常在和弦框架或者低音之间插入一些经过音符或者辅助和声。这种情况见谱例3-3。

罗曼内斯卡［Romanesca］是一种用于十六、十七世纪诗歌演唱（特别是八行体诗）和器乐变奏的音乐程式。罗曼内斯卡变奏最为明显的特征是通常使用一系列和弦/低音模式。虽然罗曼内斯卡的传统很多体现在两个乐句的下行旋律、低音之上的音对音形式上，但是这些旋律乐句都不能在记谱音乐中找到。在十七世纪早期的声乐和器乐变奏中，罗曼内斯卡通常是二拍子记谱，但是音乐组织的预设模式却是三拍子的。和弦/低音的基本框架通常被一些经过音符和替换和声所扩展，就像卡契尼的《回归，啊，回归》（A.5）中的通奏低音用法一样。

帕萨卡利亚［Passacaglia］源于西班牙流行音乐，首次以和弦模式出现在吉他文献中。帕萨卡利亚模式通常是在同一歌曲的不同诗节或者不同歌曲之间作为简短的间奏出现。它的名称来源于西班牙文pasar（“行走”）和calle（“街道”），意为它曾经被街头艺人在游走各地时表演。在十七世纪意大利吉他文献中，帕萨卡利亚经常使用四个和弦一组的模式（最主要的一种形式，见谱例3-3）。另一方面，早期的意大利变奏中，帕萨卡利亚经常使用一个重复的固定低音，并在一个大致的范围内跟随一个小调的从八度音下行至五度音的音阶（发展的模式），就像弗雷斯科巴尔第的变奏曲一样（1627年，A.17）。很多帕萨卡利亚变奏在这种模式之上增加了半音，有时音型的旋律上行，制造一个上行四音列的音阶片段。

恰空［Ciaccona］：从西班牙文学和十六世纪晚期歌曲看，恰空源于西印度群岛以响板作为伴奏的流行舞蹈。如谱例3-3所示，它首次以一种主要和弦形式出现在吉他曲集中。在随后五级和弦终止的变体中，它经常被一个标准的终止式扩展（发展的形式，见谱例3-3）。已知最早的用于这种固定反复的器乐变奏之一是亚历山德罗·皮契尼尼（Alessandro Picchinini，1566—约1638）为西塔隆琴创作的作品（1623年，A.16）。皮契尼尼是弗雷斯科巴尔第在费拉拉的埃斯特宫

廷的同僚。这首作品是一个典型的早期恰空变奏，由一个低音旋律持续，在每一处低音反复时使用重复的和弦进行，每一首变奏使用统一的节奏，节奏型大致保持在𝅗𝅥 ♩和♩ 𝅗𝅥.之间。

谱例3-3：十七世纪音乐中常见的和弦/低音模式


Passamezzo antico
9
Passamezzo moderno
17
Romanesca
25
Passacaglia type 1
Passacaglia type 2
Passacaglia type 3
40
Ciaconna type 1
Ciaconna type 2
50
Ruggiero
Rug- gier qual sem- pre fui Tal es- ser vo- glio Fin dal- la mor- te e più Se più si puo- te
59
Folia
68
La Monaca
73

十七世纪音乐中的其他变奏曲包括鲁杰罗低音（Ruggiero，一种歌唱模式）、福利亚（Folia，源于葡萄牙舞蹈）和莫纳卡（La Monaca，一种流行歌曲）。尽管这些模式都有它们自己来源的曲调，但是它们全都有和弦/低音模式用作变奏曲的基础，与它们的起源在音乐类型或者实践上很少或者根本没有关联。

弗雷斯科巴尔第的两首帕萨卡利亚作为一套短小舞曲的第三乐章使用。在这两部作品中，第一乐章是二拍子的，第二乐章是运用相同音乐动机的三拍子的。这是文艺复兴创作实践的遗留，可能源于没有记谱的将二拍子舞曲即兴改编成三拍子的传统方式。弗雷斯科巴尔第的《弗雷斯科巴尔第的咏叹调》（Aria detta la Frescobaldi，1627年）中的加亚尔德和库朗特舞曲就完全是与这种传统方式相对应的。

对位作品

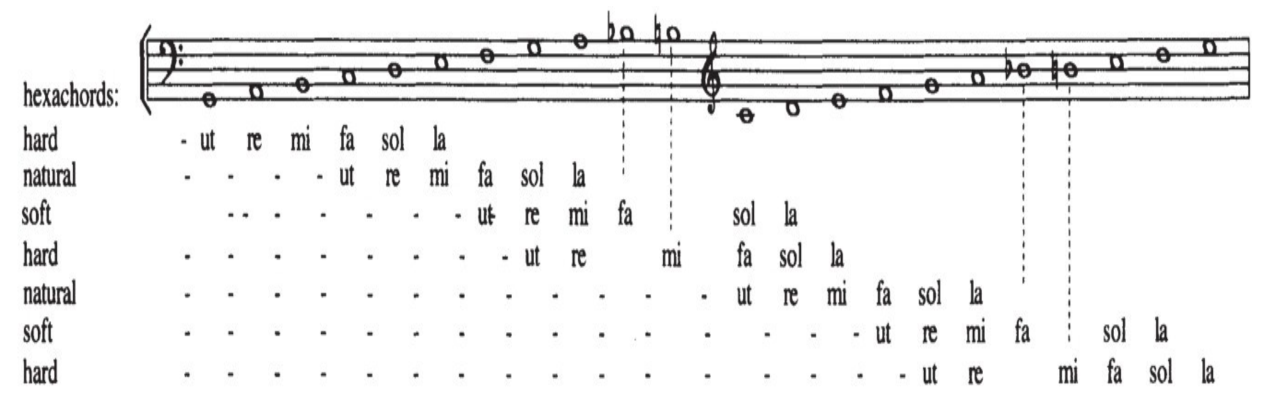
同样有着传统的基本音乐形态是弗雷斯科巴尔第的对位键盘作品——利切卡尔、坎佐纳、幻想曲和随想曲。他继承的传统利切卡尔创作开始于1540年代，伴随着由文艺复兴经文歌向器乐合奏和管风琴音乐手段的转化过程。像经文歌一样，利切卡尔通常具有模仿的织体、严肃的性格、平稳的节奏和连续性的旋律。一些作品体现出半音化和不协和音。虽然弗雷斯科巴尔第的很多利切卡尔像经文歌一样使用一系列模仿性的主题，但是还有很多其他作品则使用单一或者主要主题，这种方式在雅克·布斯［Jacques Buus］的《利切卡尔……康塔塔和管风琴奏鸣曲和其他作品》（1547、1549年）中有所介绍。

坎佐纳源于十六世纪的巴黎尚松，它既是一种对特定歌曲的装饰性的器乐改编，又是普遍意义上对巴黎尚松风格的模仿。与利切卡尔不同，坎佐纳倾向旋律轮廓和节奏上的活泼，尤其是乐曲开始处节奏型𝄵 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥.的变化。它们通常使用重复形式，一开始二拍子主题出现在主调的三拍子的中间段落之后。虽然弗雷斯科巴尔第的幻想曲和随想曲大多数经常被归于利切卡尔的种类，但是"随想曲"这一标题经常与坎佐纳和变奏曲同时出现。

弗雷斯科巴尔第典型的使用"幻想曲"和"随想曲"标题的作品是为了结合一些有趣的特征，例如同时呈现几个主题，在节奏和增值或者减值或者旋律倒影中呈现这些主题，通过强化某些义务限定作曲方式，例如避免所有的级进，将延留音上行解决，或者让管风琴师演奏由一种语言规则指示（"卡农"）但没有记谱的定旋律。这些方式之中，也找到了一种"虚假进行" [inganno] ，通过用不同的音高替换一个或更多的音来变化一个主题，这些音高碰巧在一个不同的六声音阶中有相同的音节（谱例3-5）。这里还需要解释一下。

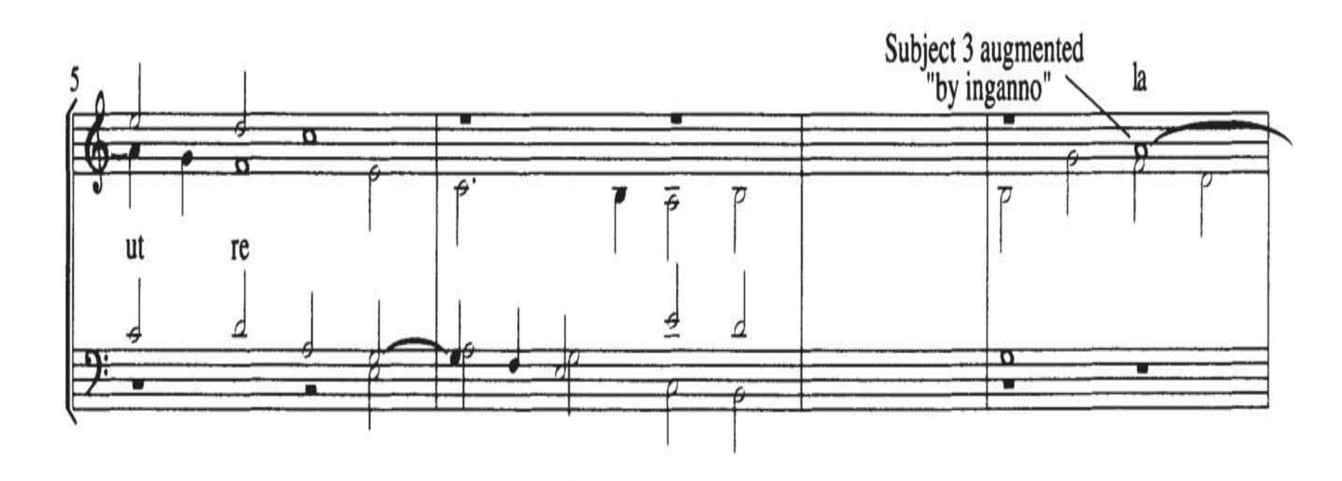
十七世纪早期的音乐家继续依靠由三个八度范围内的三组六个音符组成的"六声音阶"命名和组织一个普通音域 [gamut] 的音高，如谱例3-4所示。如果需要，这个音域可以继续进入更高八度或者更低八度，并且它可以通过增加调号或者持续使用临时升降记号进行变化。这个时期的音乐家通过演唱六声音阶的唱名进行训练，作为他们学习音程和音域内音高位置的方式。

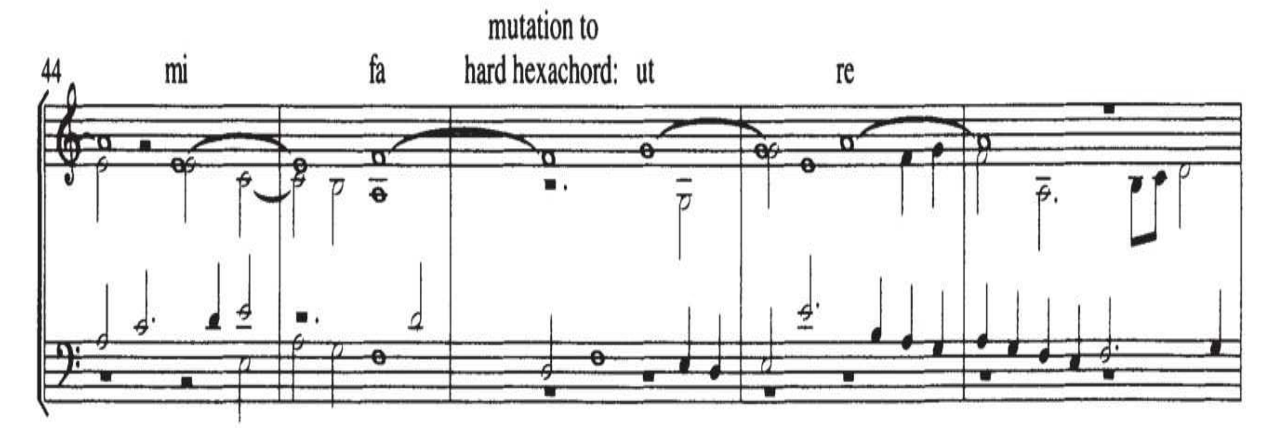
谱例3-4：六声音阶的音域



谱例3-5：弗雷斯科巴尔第《幻想曲》第十首（1608年）中通过增值和"虚假进行"的方式对主题3的转位







十七世纪另一种判定旋律的音高结构和对位织体的方式是调式，它是整个世纪保持下来的为对位作品组织音高的体系。但是，有些类型的作品似乎不是按照调式传统进行创作，而是依赖于和弦与和弦模式。这两种方式要求在它们能被用于个别作品之前做出解释。

和弦式作曲

在焦塞弗·扎利诺于1558年理论上将三和弦作为整个音乐大厦构建的基石的前一个世纪，它的声音就已经被广泛用在音乐中。然而，扎利诺认为有两种不同的三和弦：（1）由低音与之上的三度音和五度音构成的，（2）由低音与之上的三度音和六度音构成的。

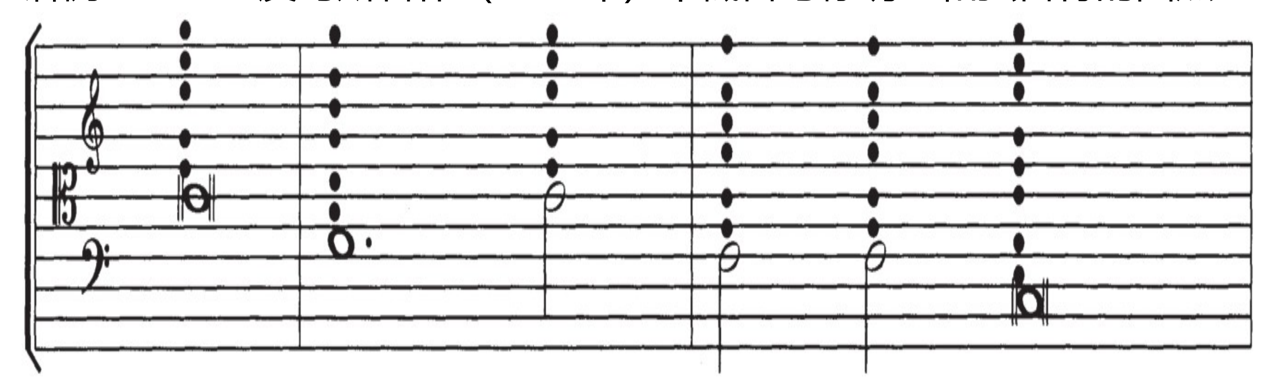
三和弦转位的理论认知在以下几部著作中可以找到：奥托·西格弗里德·哈尼什（Otto Siegfried Harnisch，约1568—1623）的《音乐艺术略述》（Artis musicae delineatio，1608年）、约翰内斯·里皮乌斯（Johannes Lippius，1585—1612）的《新音乐提要》（Synopsis musicae novae，l6l2年）和托马斯·坎皮恩（Thomas Campion，1567—1620）的《创作四声部对位的新方式》（约1613/1614）。

哈尼什关注于约翰内斯·阿维阿努斯（Johannes Avianius，1617年卒）创作的早期作品，把三和弦描述为包含根音、三音和五音。根据哈尼什所述，当根音或者下方的五音处在它们的正常位置，或者一个八度在下方时，这个三和弦是“协和的”。当根音只写于上方八度，以至于三音处于上方的根音与下方的五音之间时，五音成为和弦的最低音时，这个三和弦是“不协和的”。如果低音声部有一个音符在根音上方五度，这个音符就与上方声部之一形成一个四度，哈尼什认为这个三和弦的转位就是不协和的。

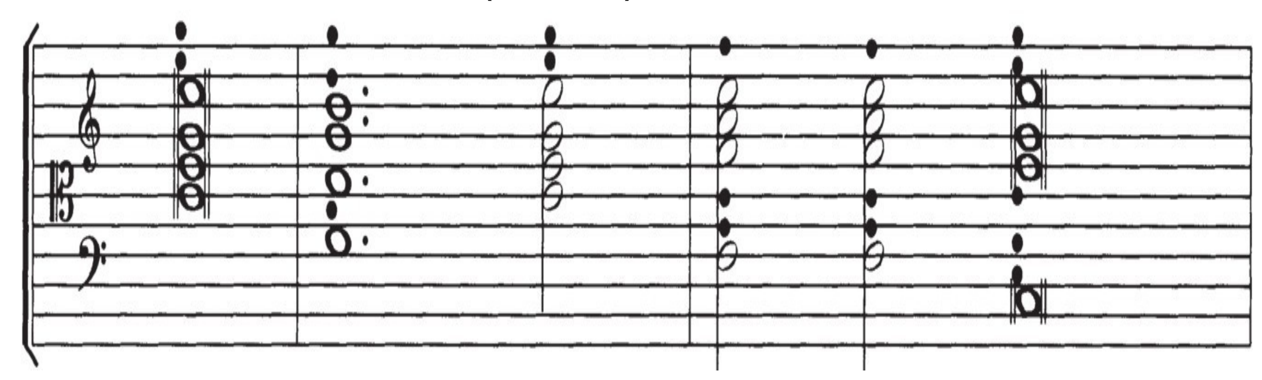
里皮乌斯使用了与哈尼什相似的术语：三和弦的基础是由低音符、三度音符和五度音符构成。他又解释道：“低音偶尔使用三和弦基础的五度音或者三度音。”因此，三和弦任意转位时可以使用和弦中的任一一音作为低音。另外，三和弦中的音符可以在任意八度变换位置和重复使用。里皮乌斯甚至教授给初学者用线谱依靠一个低音旋律线条进行作曲尝试，然后在每一个低音上方画上圆点作为标记填充和弦基础的其他音符（谱例3-6a），最后在不违反对位规则的原则下连接这些圆点以便构建起男高音、女中音和女高音声部（谱例3-6b）。里皮乌斯的理论在德国有很多的支持者，包括巴利佛努斯（Baryphonus，1615年和1630年的论述）、阿尔斯特德（Alsted，1620年、1630年）、克吕格（Crüger，1630年）、赫布斯特

（Herbst，1643年）、普林兹（Printz，1676—1677）、阿勒（Ahle，1695—1701）和韦克迈斯特（Werckmeister，1702年）。

谱例3-6a：里皮乌斯著作（1612年）中低音与标明三和弦音符的圆点



谱例3-6b：里皮乌斯著作（1612年）中和弦音还原出的上方三个声部



坎皮恩的著作同样教授了一种基于低音的作曲方法，但是他也增加了分析现有音乐的方法和术语。他解释道，当一个和弦包含最低音上方的六度音时，最低音并不是“真正的低音”，最低音应该是写在谱面上的低音下方的三度音。坎皮恩所指的“真正的低音”正是一个可转位三和弦的低音。

三和弦的基音和转位的性质在五根弦的西班牙吉他伴奏的歌舞表演和记谱的实践中体现的最为明显，这也是在十七世纪前几十年的意大利非常流行的。西班牙吉他音乐是用一种简单的指位谱记谱，每一个和弦的发声用字母标注，并且有时和弦的重复用倾斜的笔画标出。这种体系在吉罗拉莫·蒙特萨阿多［Girolamo Mentesardo］的《为西班牙吉他演奏舞曲而新创造的指位谱》（Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la chitarra spagnuola，1606年）中首次使用，但是它在至少十年前的手稿中就已经出现。在这种记谱中，罗曼内斯卡、现代的帕萨梅佐、恰空和帕萨卡利亚这些音乐形式都被简单

地用一系列的和弦所标记，有些只有根音和弦，有些标注了和弦第一转位，还有些标明了和弦第二转位。吉他指位谱和弦的使用得以继续发展，它与低音旋律线条形态走向无关，或者也不考虑平行五度，仅仅制造出了一种和弦化的音乐。

调式作曲

调式原是为交替圣咏分类的一种体系，以便于选择使用一种正确的诗篇调。到中世纪晚期，它成为辨别和创作各种圣咏类型的体系。1476年，它被廷克托里斯［Tinctoris］首次用于多声部音乐之中，直到十六世纪晚期成为每部对位著作中必不可少的话题。在十七世纪，调式仍然是一种关于音高结构的内容广泛的理论，即便对于某些特殊音乐类型——例如通常是建立在和弦/低音模式基础上的和使用即兴风格的——似乎不必要遵循调式作曲的标准。

调式既是一种为已有音乐归类并独立于作曲家的意图的体系，又是作曲中或多或少都要遵守的一种框架。即使偶尔会有一些使用上的禁忌，但是一首作品的调式往往体现出一些最为显著的特点。同样的，一个给定的作品可能在某些方面反映出选择的调式。

到十六世纪晚期直至十七世纪，出现了三种主要的判定作品调式的标准和三种次要的特点。这三种主要标准是：

1.在一个旋律或是独立声部中与结束音相关的完全终止和半终止模式。它在文献中通常被描述成在结束音之上的五度音类别（例如：五度音之内的全音和半音）和在结束音之上的四度音类别（例如：在四度音之内的全音和半音），或者既可以是五度音上方也可以是结束音下方的模式，它的判定依赖于旋律或声部是正格调式还是变格调式。这些全音和半音模式还可能在调号的使用中转变到任一音高上，但在十七世纪的实践中，只有一到两种（调号）转变用于每一种调式。

2.作品的结束音的位置（最容易识别为低音声部的最后的音高）在中心的八度或每个声部的音域范围之内（可能是假设的）。这一范围可以扩展到正格调式终止音上方一个八度，或者变格调式结束音的上方五度或下方四度。理论上说，一个多声部织体应该包含四个基本声部——女高音、女低音、男高音和男低音，它们都有同样的结束音，但可以从最高声部到最低声部的正格和变格调式中有所变化。与男高音和女高音声部的结束音相关的音域，决定了整首作品是被划分为正格还是变格的调式。

3.动机或旋律的类型在作品的开始处被听到。虽然它对于判定圣咏的调式很重要，但是相对于前两个标准，旋律对于判定多声部音乐的调式是相对次要的。

三种次要的多声部音乐在调式上的特点是：

1.除了结束音之外，音高体系第二重要的音叫作"吟诵音"［repercussion］，它与相关的诗篇调公式的吟诵音高［tenor］相一致。在正格调式中，这种吟诵音便是结束音上方的五度，但如果结束音是E的上方五度音高B便被C取代。在变格调式中，这种对应便是在其正格调式结束音的下方三度，但结束音是G 音时B被C取代的情况除外。

2.旋律和对位的调式八度框架在作品开篇（一般是作品开始到第一个重要的终止式），通过对结束音的特殊强调，区分调式的四度和五度特点的边界音以及吟诵音（如果与边界音不同）而形成。这种框架通常由最重要的动机和线条的旋律外形来完成，特别是一个被模仿的动机、模仿进入的音高级、以及/或者每两个相邻声部在它们之间划分调式八度的方式。

3.终止式的分类等级依据与结束音有关的解决音的音高。到了十七世纪，终止式等级的顺序经常是结束音、吟诵音、边界音和结束音上方三度。一些理论家也提到了结束终止的类型——不论是正格还是变格、或是弗利吉亚调式——作为调式分类的指导。

另外，很多十六、十七世纪的理论家和作曲家组合一些特殊谱号和调号作为某些特殊调式的体现。但是，这些组合仅仅是为了方便起见——因为谱号的选择是为了避免加线，选择调号则是为了避免出现一些演唱不了的音域。谱号和调号在本质上都不能被看作与调式有关。

十七世纪大多数作曲家和理论家继续使用八种调式命名的传统。然而，从海因里希·格拉瑞安［Heinrich Glarean］将其写进他的著作《十二调式论》（Dodecachordon，1547年）之后，理论和作曲方式上一种十二调式的体系不时出现在理论和作曲思想中，通常在像威尼斯这样的音乐中心。在传统的八种调式基础上，格拉瑞安增加了四种调式：结束音为A的第九调式（艾奥利亚）和第十调式（副艾奥利亚）、结束音为C的第十一调式（伊奥尼亚）和第十二调式（副伊奥尼亚）。在八种调式系统中，十七世纪保持了最为主要的结束在A音的调式，它被认为是E调式的移位，结束在C音的被认为是F调式的移位。

命名这些调式有三种方式：通过数字、通过样式和音域范围（仅对于原始的八种调式）、以及通过拉丁语化的希腊名称，列表如下：

第一调式	第一正格	多利亚
第二调式	第一变格	副多利亚
第三调式	第二正格	弗利吉亚
第四调式	第二变格	副弗利吉亚
第五调式	第三正格	利迪亚
第六调式	第三变格	副利迪亚
第七调式	第四正格	混合利迪亚
第八调式	第四变格	副混合利迪亚
[第九调式]		[艾奥利亚]
[第十调式]		[副艾奥利亚]
[第十一调式]		[伊奥尼亚]
[第十二调式]		[副伊奥尼亚]

这些调式用数字命名更为常见。

十六、十七世纪，这些调式的某些特点会有很小的变化。这些变化带来的效果影响了调式常规的对称，减弱了音高模式在使用上的多样性。谱例3-7、3-8和3-9展示的是八种传统调式，每一个结束音用全音符标记，边界音用二分音符，吟诵音为四分音符。

在扎利诺的影响下，十七世纪的很多理论文献将调式作为一套抽象的设计而很少与实践相关，常用的是以D、E、F、G、A和C音为结束音的调式，这些音阶形式通过增添调号进行典型的移位和修饰并不被承认，主要的终止式音高始终是结束音、结束音上方的三度音和结束音上方五度音，没有对吟诵音的特殊承认。更加复杂和现实的调式实践可以在博洛尼亚管风琴师、作曲家阿德里亚诺·班基耶里（Adriano Banchieri，1568—1634）的著作《管风琴鸣响》（L'organosuonarino，1605年）和（音乐文稿）（Cartella musicale，1614年）中找到。班基耶里的解释，或者说至少是他的总结在十七世纪晚期的很多重要文献中都得到了重复。更重要的是，他对于十七世纪调式实践比扎利诺对于十二调式的生硬的机械的论述更加成熟。班基耶里的论述是非常有意义的，因为他记录和解释的作曲实践在整个十七世纪都是十分重要的。

谱例3-7：中世纪晚期和早期文艺复兴理论中的调式八度结构

Mode: 1 2 3 4 5 6 7 8

谱例3-8：加路斯·德雷斯勒［Gallus Dressler］的《音乐史学实践》（Praecepta musicae poeticae，1563年）中提到的十六世纪晚期典型的调式八度结构程式



谱例3-9：阿德里亚诺·班基耶里的《音乐文稿》（1614年）中提到的十七世纪音乐中使用的典型音高结构，用于呈现八种音调



*洛伦佐·佩纳［Lorenzo Penna］在《音乐的发端》（Li primi albori musicali，1672年）中提到：许多作曲家用结束音D和两个升号呈现第七调式，但是还有其他作曲家用结束音E和一个升号呈现这个调式。相同的论述也在其他文献中发现。前者的调式使用呈现的是诗篇音调结束时的不同情形。

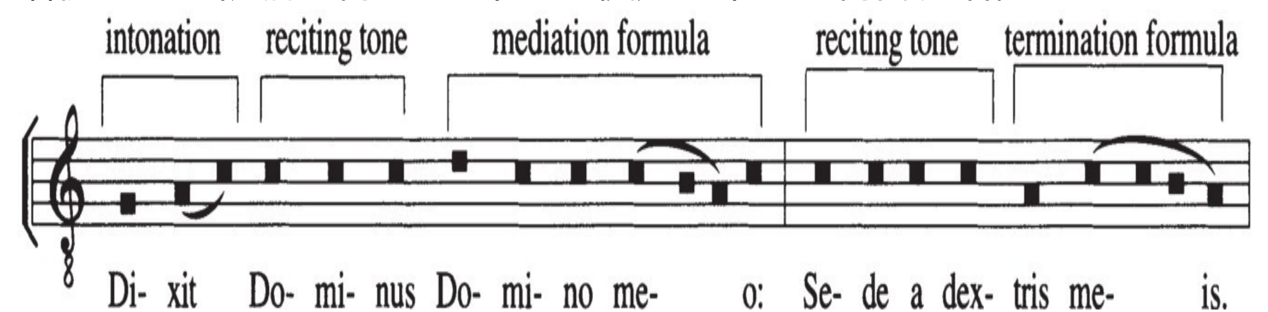
班基耶里理论中调式八度的结构在谱例3-9中进行了总结，其中乐章或者作品开始时强调的八度框架用二分音符表示，最重要的终止进行用四分音符表示，结束音用全音符表示。请注意音乐作品或者乐章可以整个构筑两个第二调式（或弗利吉亚调式），即第三、第四调式，仿佛开始于A音的小调式，并且都包含有C音的重要终止进行。但是，第三调式包括A音上的，而第四调式却结束在E音上。根据班基耶里的论述，主要的终止进行是结束音、边界音、结束音上方三度音、吟诵音的混合，这一切是由音乐常规的实践而非任何的逻辑原则决定的。第三和第七调式的结束音与早期调式理论中的布局非常不同，这里需要对其进行一些解释。

在班基耶里更复杂的解释中，用于多声部的八种调式系统可以解释为源于圣咏的八种教会调式的主要特征与源于与八种诗篇音调相关的特点的结合。在班基耶里融合诗篇音调的多声部调式结构中（如谱例3-9所示），每种调式或者“音调”的结束音和五度、四度的边界音就像更早期的使用一样，都是传统的调式理论。如谱例3-8所示，第二调式在传统的转位方法中是上行的四度并使用一个降号。也如谱例3-8所

示，第六调式使用调号B♭。第五调式转位到C，但是没有转位的第五调式必须有一个降B音，而转位后将降号去掉了。对于任何一个调式，班基耶里恢复了基于诗篇音调程式的吟诵音——这个特点由于不符合扎利诺的第一、三、五、八级音组成他的调式三和弦而被抹去了。然而，对于第三、第七调式来说，班基耶里融合了之前从没在调式理论中使用的诗篇音调的特点——诗篇音调结束模式中的结束音高。因此，第三诗篇调，它有一个C 上的吟诵音，并非结束在调式结束音E上。实际上，对于第三诗篇调，圣咏曲集给出了五种可能的结束模式，一种结束在B音上，两种结束在A音上，另两种结束在G音上。当然，班基耶里随意在其中选择了在A音结束的模式（谱例3-10所示），他使用这个音高替换了调式系统的结束音E，这在谱例3-9第三调式中也可呈现。对于第七调式，班基耶里运用了结束音A，这是第七诗篇音调五种可能的结束模式中的结束音高之一，但是他随后将其转至下方五度的D音上，并用一个降号表示。虽然第五诗篇音调也结束在A音，但是班基耶里并没有使用它，而是保持了传统的调式结构基于F音上，并将它转位至C音。

很清楚，从班基耶里对结束音高的选择看，他的目标不仅仅是为作曲家们提供创作手段，使他们在创作诗篇歌配乐和管风琴短诗曲来代替圣咏时，让他们这些作品的音高结构与诗篇调的结构相配，而且作为替代，他的目标显然是要恢复对所有调式的吟诵音的承认，并对用A小调、C大调和带一个降号的D小调作曲给出一种理论依据，而不用增加传统的圣咏调式的数目。

谱例3-10：根据诗篇109的第一句使用的第三诗篇音调结构。



虽然理论文献通常把调式说成是某种不变的理论——即确立于作曲的开端而之后没有改变——并且很明显在实践中需要技术才能确立起一部作品稳固的调式，这也是随后在作曲行为中经常使用的暗示一个不同的调式八度，准备在另一个音高级上的终止式。请注意，终止中的

主要和从属调式层次并不表明调式本身会发生变化。十五、十六世纪的一系列理论文献探讨过调式的变化，包括权威的焦塞弗·扎利诺，他提到了各种使用相同结束音的正格和变格调式的情况，也提到了重复强调五度音的旋律型，不同于原来确定的调式（《和声规范》，1558年，第五部分，第14章）。皮埃特罗·庞迪欧［Pietro Pontio］的著作《基于音乐理论和实践的对话》（Dialogo...ove si tratta della theorica et prattica di musica，1595年）在细节上论述了新的作曲模仿点与终止式是如何使一部多声部音乐作品由一个调式变为另一个调式的。调式的变化在阿图西与蒙特威尔第兄弟的论争中显得尤为突出。海因里希·许茨［Heinrich Schütz］的学生克里斯多夫·伯恩哈德［Christoph Bernhard］在其1650年代撰写的《拓展的作曲逻辑》［Tractatus compositionis augmentatus］中，详细分析了一首帕莱斯特里那《奉献经》中的调式变化。十八世纪早期，让-菲利普·拉莫［Jean-Philippe Rameau］更加合乎逻辑地称调式的变化为“转调”。

在调式作曲中，终止式是必须的，因为它们与结束音相关，有助于确定调式。

十七世纪的音乐家与他们的前辈一样，继续把终止式看作是一种特殊的音乐构建或者基于二声部框架及其典型和声语言的结论。二声部框架下的终止式通常包含从不完全协和音响（大六度、小三度或者小十度）级进反向运动到八度或者同度，其中重音前的音符经常被延留音阻滞。一个正常的终止式包括在强拍处的结束、一些和声解决时节奏中断的程度、以及在声乐中歌词意义单元的完成。

从理论上说，二声部终止的框架涵盖女高音和男高音，但通常可以是由任意两个声部构成。在十六世纪，典型和声写作与二声部终止结构联系密切以致于一两个和声化的声部模式在理论上有时也可以取代普通的二声部结构。不使用典型的八度结束终止（低音、三度音和五度音）被看作是一种避免完全终止的象征。

谱例3-11选自奥拉奇奥·维奇（Orazio Vecchi，1550—1605）的《音乐调式的体现》［Mostra delli tuoni della musica］，它展示了所有自然音音高体系中的终止式。其中结束音高的名称和线条显示的是女高音和男高音声部的反向运动。低音部的四度、五度跳进应该被看作是典型运用。请注意，当大六度不出现在自然音体系中时，升号要被加到女高音声部。男高音声部E音上的终止式通过半音下行实现，而

非女高音声部半音上行。在这个例子中，女高音和男高音声部在E音上的结束时通过A音和声而非男低音部的E音和声实现的。这导致了终止式出现D音和弦到A音和弦的进行，这是变格终止在那个时期理论上被认可的唯一方式。在其他的E音终止中，男高音的下行运动可以转移到男低音声部，并与结束音在和声上形成了在E音上的大三和弦。谱例3-12同样出自维奇的同一部文献，我们可以看到E音终止在和声上的其他情况，以及C音上的最后终止式后的一个简短的尾声，以变格的和声进行结束。

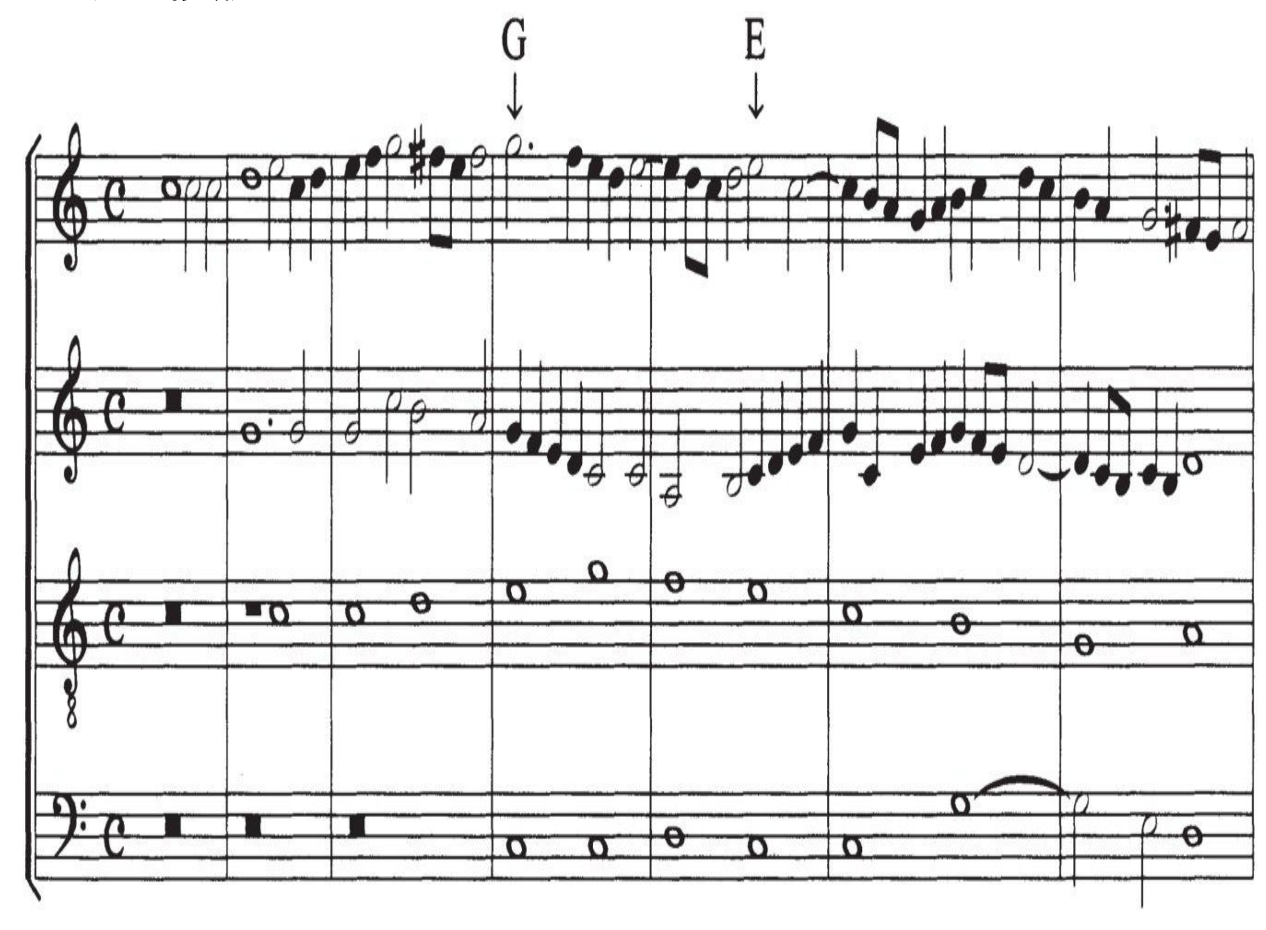
思考音乐与和弦和调式作曲的不同的理论和实践的方法在整个十七世纪不断地涌现，直到1680年，这两种原则先后形成了我们今天经常说的"和声调性"。我们暂且可以用它解释弗雷斯科巴尔第的教堂管风琴音乐的调式作曲。

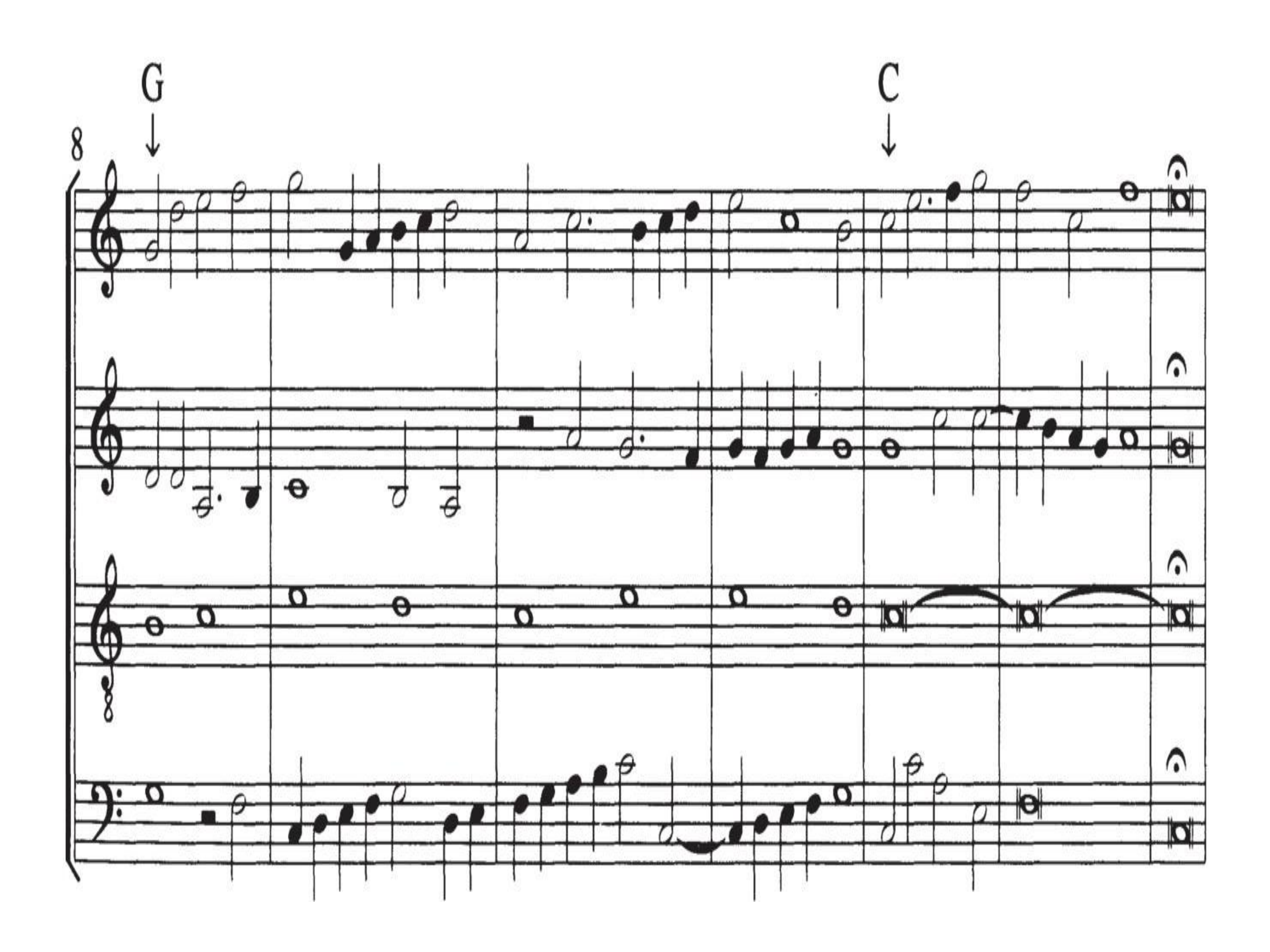
谱例3-11：奥拉奇奥·维奇的《音乐调式的体现》（约1600年）中所有自然音音高体系下的终止式



cadences to: C
D
E
F
G
A
B
C
D
5

谱例3-12：奥拉奇奥·维奇的《音乐调式的体现》（约1600年）中附加的终止式实例




G
C
8

十七世纪早期意大利教堂管风琴音乐

因为在十七世纪的意大利，管风琴通常没有独立的脚踏板，所以那个时期的意大利管风琴音乐大致上与拨弦古钢琴音乐在记谱和音乐风格上没有太大区别。十七世纪意大利键盘音乐的主要体裁——托卡塔、帕蒂塔、坎佐纳、利切卡尔、幻想曲和舞曲——都可在这两种乐器上演奏。唯一专为管风琴表演的音乐是特别为罗马天主教礼拜仪式所写，甚至在这样的情形中，教堂中某些在拨弦古钢琴上演奏的作品也可以在管风琴上演奏。

事实上，十七世纪欧洲所有的教堂都有管风琴，并且这件乐器能在教堂礼拜仪式中起到主要的作用。在那时的天主教堂中，弥撒中管风琴的使用在教皇克莱芒八世1600年颁布的《主教仪式书》［Ceremoniale episcoporum］中得到规范：

> 在神圣的弥撒中，管风琴在《慈悲经》与《荣耀经》时替换［alternatim］演奏……，同样在吟诵《使徒书》和《奉献经》时演奏；在《圣哉经》处替换演奏，然后在圣餐礼仪式中演奏得更加庄重和缓；在《羔羊经》处替换演奏，并在领圣体后经的祷告之前演奏，在弥撒仪式的最后也要演奏。

在一些教堂管风琴曲集，如弗雷斯科巴尔第的《音乐之花》（Fiori musicali，1635年），或者威尼斯管风琴师乔瓦尼·巴蒂斯塔·法索罗（Giovanni Battista Fasolo，约1598—1664）的《年谱》（Annuale，1645年）中，我们可以看到"《使徒书》末尾"（也就是在升阶经中的默念吟诵时）经常演奏一首坎佐纳。"在《奉献经》中"（也就是在《奉献经》默念吟诵时）通常演奏一首利切卡尔。在举扬圣体中，管风琴师经常演奏一首托卡塔或者短小的、严肃的"转调曲"。在圣餐仪式中通常演奏一首坎佐纳（在领圣体后经的祷告之前）。弥撒结束后通常演奏一首坎佐纳或者托卡塔。在晚祷仪式中还有一些管风琴演奏的特殊段落，特别是在《圣母颂歌》的交替诗篇处。

在演唱四到五声部的常规弥撒《慈悲经》《荣耀经》《圣哉经》和《羔羊经》时（《信经》除外），管风琴也经常与圣咏唱诗班替换演奏。这就是《主教仪式书》中提到的"替换"的意思。在这种实践中，

管风琴师演奏一些短小乐章，称为“短诗曲”，用于替换圣咏的一些特定的部分。这种管风琴与圣咏替换的产物就被称为“管风琴弥撒”。十七世纪上半叶，每一首短诗曲通常都以某种方式加入替换圣咏的部分。例如那不勒斯管风琴师乔瓦尼·萨尔瓦托尔（Giovanni Salvatore，十七世纪早期—约1688）的《四声部利切卡尔、法国式坎佐纳、托卡塔和短诗曲》（Ricercari a quattro voci,canzoni francesi,touate,et versi,1641年）中为普通的主日弥撒的《慈悲经》创作的短诗曲（A.18）。

在萨尔瓦托尔的《慈悲经》短诗曲的开始，圣咏唱诗班先吟唱一遍，第一首管风琴短诗曲替换了《慈悲经》的重复，它与被替换的圣咏旋律相融合，作为在低音部的长音符定旋律。在第三遍吟唱《慈悲经》之后，第二和第三首管风琴短诗曲替换了歌词中的第一遍和第三遍“Christe”，并将《慈悲经》旋律中前五个音符作为基本动机来加工。第四首短诗曲替换了《慈悲经》吟唱的第二遍反复，并预示倒数第二遍《慈悲经》的旋律，随后唱诗班立刻演唱。最后一个短诗曲与圣咏没有明显关联。

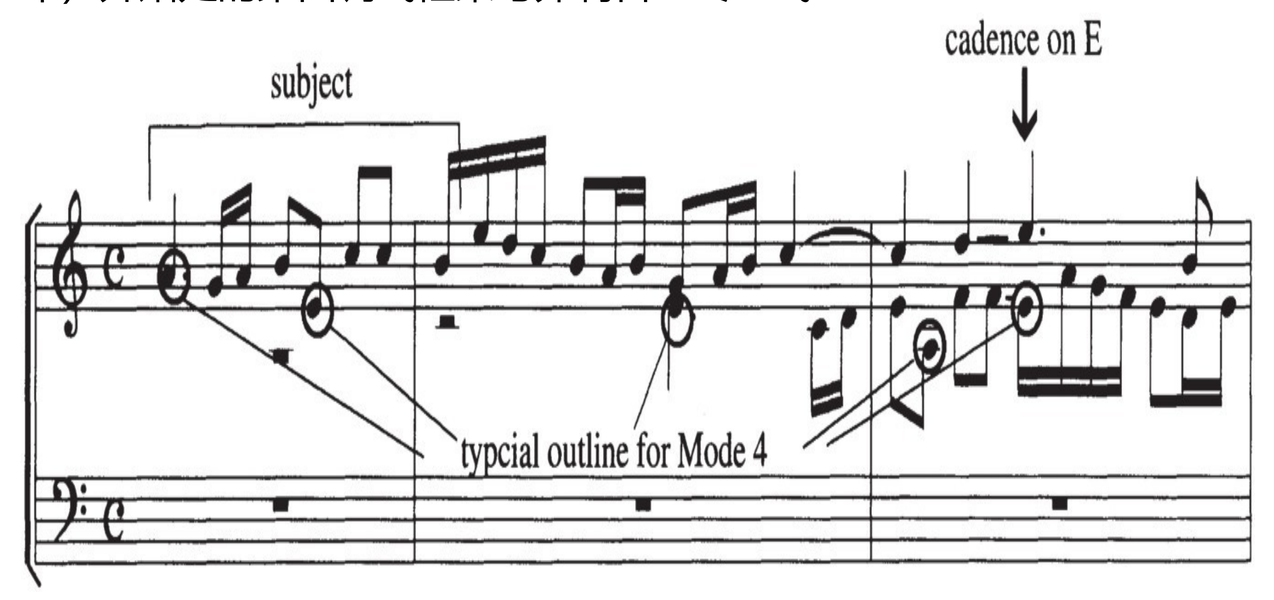
管风琴坎佐纳是在《使徒书》读经之后替换《升阶经》的音乐体裁，选择它可能是因为它的音乐活泼，能与仪式用词的公开性保持一致，这种弥撒的教育的部分位于弥撒的引入部分——《进台经》《慈悲经》和《荣耀经》与圣餐仪式的献祭礼之间。班基耶里的《幻想曲、或法国风格的坎佐纳》（Fantasie over canzoni alla franceses，1603年，A.19）第一卷使用了典型的长短格节奏（—UU），活泼的旋律风格和与对位和主调织体相反的结构（前面已提到）。另外，在第35小节处，在一个相对主调风格的插段后，返回了乐曲开始的动机，这在十七世纪早期的坎佐纳中很常见。

这首坎佐纳使用相对简单的第二调式，并通过添加一个降号的典型方式移位到G音（参见谱例3-9）。结束音G可以在最后和弦的女低音、男高音和男低音声部找到。女高音和男高音声部并没有半音上行扩展到相邻音上（E♭）或向更高的有特点的调式五度边界音上（G—D）。乐曲一开始，第二调式G音上的八度框架，即D—G—D，通过女高音与女低音、男高音与男低音共同呈现出来，当模仿的动机强调五度或四度的边界音时，这是很典型的。除了两个结束在B♭音的终止式（第19和30小节），其他所有终止式都结束在G音上。B♭音是第二调式移位到G的吟诵音，这个音上的终止不必要显示调式的变化。然而，在

趋向终止的小节，班基耶里强调了F和B♭两个音高，特别在女高音和男低音声部。这暗示了有可能短暂出现调式变化，班基耶里认为是第六调式移位到B♭。同样的调式变化出现在第28—30小节，作为整个大段重复的一部分，第12—22小节的内容在第22—34小节重复。

弗雷斯科巴尔第1635年的《音乐之花》（A.20）中的《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》［Canzon quarti toni dopo il post comune］，展示了不太常见的第四调式结构。开始的旋律轮廓是A—E—A，班基耶里的调式体系介绍过（谱例3-9），在乐曲的第1—3小节的女高音和女低音声部的结合中呈现出来，参见谱例3-13a，其中也标出了它的第一个终止结束在E音上。这是一个弗利吉亚终止式，其中以D音和F音构成的大六度通过半音下行（F—E）和全音上行（D—E）扩展成为八度（E—E），可以将其与谱例3-11和3-12中E音上的终止式做对比。E音上的弗利吉亚终止还出现在第17、21、26和59小节。在乐曲最后，女高音声部所期待的E音被休止所取代。这首作品中其他的弗利吉亚终止是在B音上的，还包括在E音、A音和C音上的普通（正格）终止式，这些都是和班基耶里对调式的预言完全一致的。所有这些终止都与调式的变化无关。

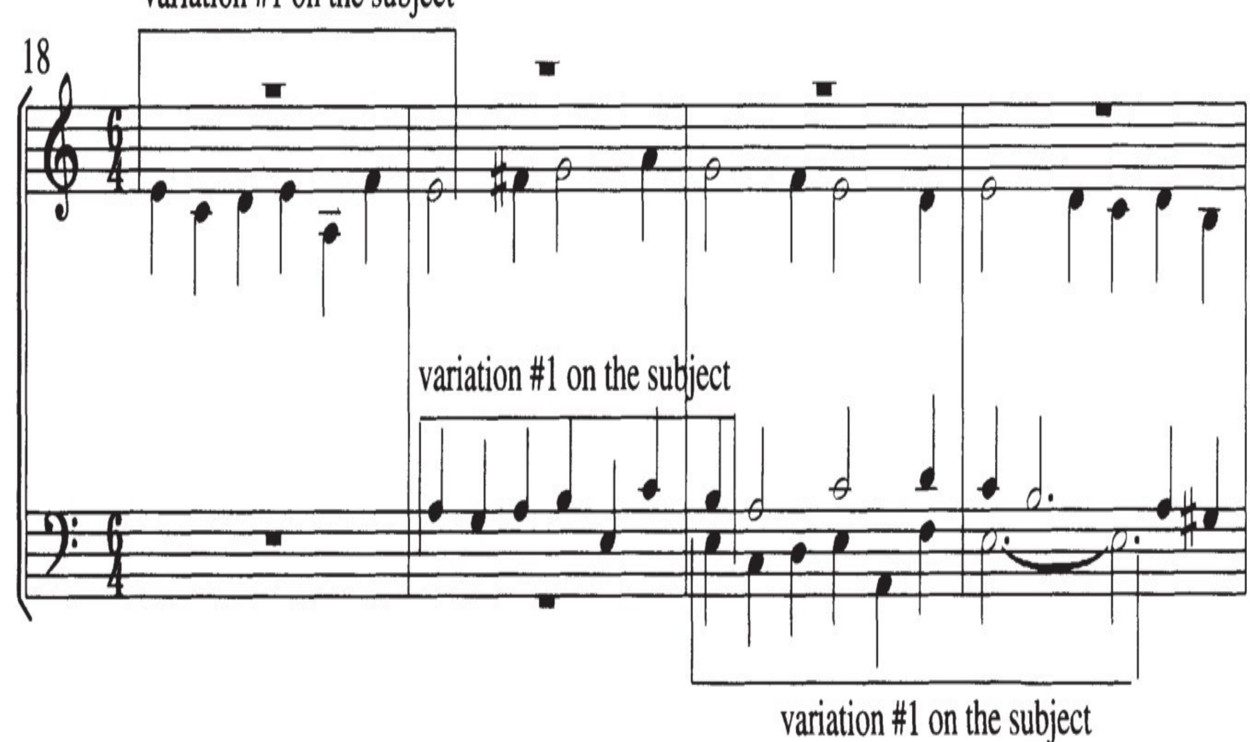
谱例3-13a：弗雷斯科巴尔第《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》（1635年）开始处的第四调式框架与弗利吉亚终止式



弗雷斯科巴尔第《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》也展现了变奏坎佐纳［variation canzone］，这种坎佐纳的附属类型可以追溯到乔瓦尼

·马利亚·特拉帕奇1603年创作的《利切卡尔、法国式坎佐纳和随想曲……》［Ricercate, Canzone fraceses,capricci...］。在这种附属类型的坎佐纳中，最初的主题返回到一个或者多个变化形态上，通常使用至少一个新的节拍。在弗雷斯科巴尔第《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》这个例子中，最初主题的第一个变形，在第18小节随着节奏与节拍的变化被引入，参见谱例3-13b。相同的变化不久又在随后的扩展的三拍子节奏下呈现（从第22—25小节的女高音声部开始）。第39小节开始了基于第二个主要变形主题的结束段落，参见谱例3-13c。

谱例3-13b：弗雷斯科巴尔第《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》（1635年）第一个主要的主题变形



谱例3-13c：弗雷斯科巴尔第《圣餐礼后的第四调式坎佐纳》（1635年）第二个主要的主题变形

variation #2 on the subject, incomplete

39

variation #2 on the subject, complete

坎佐纳是十七世纪弥撒（基于《圣经》诵读与普通祷告的部分）和圣餐礼后使用的典型形式。在圣餐礼中（准备、化质和分配给会众面包与酒），则演奏更加庄严的利切卡尔。管风琴利切卡尔倾向更加慢速，并且相对于坎佐纳经常使用更多半音和不协和音响。在弗雷斯科巴尔第的《音乐之花》（1635年）中，他要求在"《信经》之后"演奏利切卡尔，这意味着这段音乐可能是代替《奉献经》和在举扬圣体中使用的。

弗雷斯科巴尔第和他的同时代音乐家孕育的这些音乐体裁保留在了典型的十七世纪意大利键盘音乐之中，直到十八世纪初还广为流行。

小提琴和意大利器乐重奏

已知最早的专门为小提琴的创作是五声部重奏的两首舞曲（两把小提琴、两把中提琴和低音提琴，但是所有这些乐器都被认为是“小提琴”，同属小提琴家族），它们是作为名为“皇后喜剧芭蕾”（Balet comique de la royne，1581年）的法国宫廷音乐盛典的一部分由十位意大利人演奏的。使用小提琴为舞蹈和室外活动演奏的历史记载可以追溯到1523年。

詹伯·德·佛尔［Jambe de Fer］是最早（1556年）描述五度定弦的四根弦小提琴的，其中传达了一个普遍的观点认为小提琴是一种低等乐器，因为“有些人用它来救助那些通过体力劳动谋生的人”，而低音维奥尔琴［viola da gamba］却是“贵族、商人和其他独奏家消遣时光的乐器”。

事实上，直到十六世纪中期开始，小提琴家族的乐器才开始参与到艺术音乐之中，至少在意大利北部是这样的（图3-2），这在布雷西亚的文献中记载很多。与其他欧洲主要城市一样，那里的市政府与参与庆典活动的器乐演奏者签订合同。虽然器乐演奏者在很多城市都是领薪水的，但是在市政府演奏的布雷西亚人也同样可以回到教堂演奏，并拥有与同事竞争的特权。在布雷西亚，很多稳定的重奏乐团叫“班子”［companies］，他们都遵守这一承诺，而在其他城镇，他们就只能是单一的市政乐团而已。

1508年，布雷西亚的乐器演奏者们最早提出请愿要求他们的活动要被看作是“有价值和显赫的”成就，是“高尚和崇高的”，并且具有“令人赞叹和精彩绝伦的”天赋，这些都是参照轻蔑“低级的、无价值的和不专业的”冷漠和粗俗的乐器演奏者来说的。这些与城市达成共识的重奏班子在专家的试听中进行筛选。在1546年的一份请愿书中提到，有一个由六位音乐家组成的重奏团宣称他们演奏小号、肖姆双簧管、木管号、克罗姆号、竖笛、长笛和臂式维奥尔琴［viole da braccio］，“并且在一个合奏中使用管风琴即兴演奏”［in concerti et nell'organo,come all'improviso］。到1562年，这个城市确认了三个特

殊的重奏团：一个小号演奏团、一个木管乐团和一个小提琴家族乐器重奏团（可能是五人）。

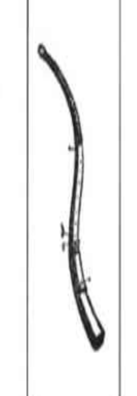


图3-2 高登乔·费拉里［Gaudenzio Ferrari］画的一个演奏小提琴的天使，来自意大利瓦拉洛的萨克罗·蒙特教堂1549年之前的一组木版画

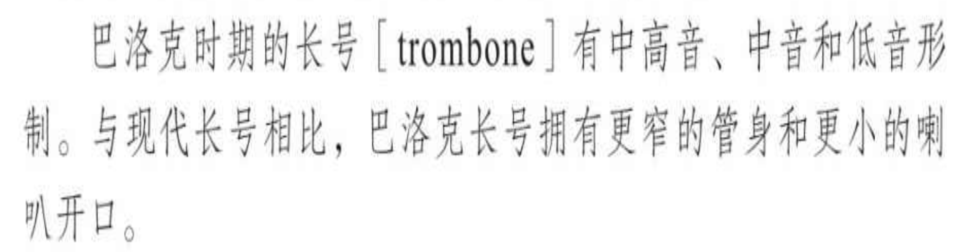
意大利十七世纪的小号演奏团或许与欧洲其他地区一样，使得音乐与即兴相融合，这些曲调和表演过程经常是记在心里的，但有时也被写在谱面上。两部指导手册解释了这一音乐现象，分别是凯撒·本迪内利［Cesare Bendinelli］的《小号艺术大全》（Tutta l'arte della trombetta，1614年）和吉罗拉莫·范提尼［Girolamo Fantini］的《学习如何演奏小号的方法》（Modo per imparare a sonare di tromba，1638年）。还有两部细节上更加简略的手册是早年丹麦宫廷小号手亨德里希·吕贝克（Henderich Lübeck，约 1569—1609）和马格努斯·汤姆森（Magnus Thomsen，1598年）撰写的。从这些手册和很多随后出版的文献看，很明显，小号演奏团通常包含五个声部的演奏，它们的音域、功能、性格和名称都是由早已确立好的传统决定的。最高声部称为"高音小号"［clarino］，即兴演奏出快速的、装饰性的对位旋律。谱例3-14展示的是本迪内利创作的带有高音小号声部的奏鸣曲，根据他的论述，他在其作品中还添加了中音和低音（alto e basso，vulgano和grosso）的小号声部。像这一首小号奏鸣曲是可以每天在战场、街头、庭院、宴会厅和欧洲的教堂中都能听到的，并且任何人都几乎不能无视它在巴洛克时期声音景观中的存在。当它们在声乐和其他类型的器乐中被模仿时，便引起了它与壮观、庆典、战争和贵族的强有力的联系。

十七世纪早期的木管乐器（附图）

木管号［cornett］，类似铜管乐器使用一个凹陷的吹嘴吹奏，但是它是木制的，类似竖笛有六个或六个以上指洞。它有高音、中音、低音形制的。低音木管号又被称为蛇形号［serpent］。



木管号





长号

巴洛克时期的长号［trombone］有中高音、中音和低音形制。与现代长号相比，巴洛克长号拥有更窄的管身和更小的喇叭开口。



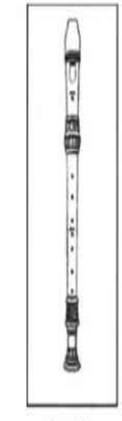
小号

巴洛克时期的小号［trumpet］没有按键系统也没有伸缩装置可以改变风道的长度。可以通过用力吹奏乐器的不同部分来制造不同的音高。它的音管比现代按键系统的小号长两倍，这使得在一个给定八度范围内它的结构更加紧凑。因此，它可以在其低八度上吹奏大调琶音，而通过在更高八度上升高四度音吹奏整个大调音阶。



肖姆双簧管

肖姆双簧管［shawm］分为中高音、中音和低音形制。它使用双簧片，可以像风笛那样置于木管之中，也可以像现代双簧管那样接触演奏者的嘴唇。与现代双簧管相比，肖姆管管身要长得多，声音也更加响亮和粗犷。



竖笛

竖笛［recorder］通过气流在其吹嘴中的振动发声。它也有多种形制。

大概从1546年布雷西亚的请愿开始，关于近代小提琴流传下来的最早的详细记载出现在了布雷西亚的加斯帕罗·达·萨洛［Gasparo da Salò］和克雷蒙那附近的安德雷亚·阿玛蒂［Andrea Amati］的论述中。在十六世纪五六十年代，布雷西亚的小提琴重奏团全部被帕尔马城、威尼斯的宗教团体和德累斯顿选帝侯宫廷雇佣。

谱例3-14：本迪内利的一首奏鸣曲，选自《小号艺术大全》，为五声部小号乐队而作


Clarino
Sonata
Alto e basso
Vulgano
Grosso


9


17


25

第一个被广泛提到的小提琴独奏家乔瓦尼·巴蒂斯塔·雅克梅利（Giovanni Battista Jacomelli，约1550—1608）来自布雷西亚，另外两位后来成为著名作曲家的小提琴家比亚吉奥·马里尼（Biagio Marini，1594—1663）和乔瓦尼·巴蒂斯塔·丰塔那（Giovanni Battista Fontana，约1589—约1630）同样来自布雷西亚。十七世纪早期，小提琴乐器家族的重奏团大多成立于阿尔卑斯山脉的平原往北和波河及其支流冲击成的亚平宁半岛往南的一些城市。这些重奏团最早的一些作曲家同样来自这些城市，最早的对于小提琴的描述也同样保存在那里（图3-3）。

与独唱声乐一起，十七世纪早期小提琴音乐的记谱似乎保持了十六世纪以来的即兴传统。1546年布雷西亚的请愿书似乎也显示了重点：“在重奏中与管风琴配合，并且即兴演奏。”

当十六世纪中期乐器用于器乐重奏时，这些乐器可以演奏坎佐纳、利切卡尔、舞曲或者声乐。布雷西亚就有一些创作这些音乐的作曲家，这些创作传统在波河河谷地区一直延续到十七世纪。十七世纪早期重奏音乐中的创新依靠的是通奏低音的引入。在很多例子中，这仅仅意味着低音部分由管风琴添加一些和弦进行演奏。在最早专门为小提琴而作的重奏——威尼斯管风琴师乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli，1551—1612）《为三把小提琴而作的奏鸣曲》（Sonata con tre violini，1612年出版，W.2）中，管风琴的通奏低音部分采取了配合高音乐器重奏的开放方式。但是，很多重奏音乐中使用通奏低音的最激进的创新都是为独奏小提琴、木管号和其他重奏音乐的伴奏而作的引入性的作品。

已知最早的为独奏小提琴和通奏低音而作的音乐是乔瓦尼·保罗·齐玛（Giovanni Paolo Cima，约1570—1630）的《奏鸣曲——为小提琴和古低音提琴而作》（Sonata:violino，e violone，1610年，A.21），齐玛是米兰的管风琴师和教堂乐正。加布里埃利为小提琴创作的奏鸣曲其实在音乐风格上属于利切卡尔，但齐玛创作的奏鸣曲类似坎佐纳，从其乐曲开始动机的节奏（）中就可以看得出来。乐曲中段开始动机回归之前是典型的主调织体，随后（第59—71小节）被一个小提琴和低音伴奏乐器的乐段代替，这一乐

段是写在谱面上的减值（快速乐段）类型，其中器乐演奏者可以即兴替换慢速乐句的音符。为了保持坎佐纳的音乐特点，这首作品的速度可能是在𝅗𝅥=70—80的范围内，它会使分弓的十六分音符相当轻快。和十七世纪初在独奏乐器和通奏低音的坎佐纳和利切卡尔中经常出现的情况一样，多声部的模仿由模进加以暗示，其中一个已有的动机在一个八度中的不同部分中相继被听到，好像是不同的乐器演奏的（第13—15、26—27、98—105小节）。


Trent
Bergamo
Novara
Milan
Brescia
Vicenza
Verona
Venice
Turin
Padua
Cremona
Mantua
Adria
Reggio
Ferrara
Modena
Bologna

图3-3 意大利波河谷地的小提琴演奏、制造和小提琴音乐最先兴起的城市

在早期小提琴曲目中也有一些“全即兴”的器乐演奏。有一种类型出现在类似托卡塔的作品中，例如在乔瓦尼·巴蒂斯塔·丰塔那去世后出版的《奏鸣曲第六号》中的《为一把、两把、三把小提琴而作的奏鸣曲》（Sonate a 1.2.3. per violin...，1641年），但可能这部作品是在1620年代或者更早时创作的（A.22）。这部作品的特殊即兴的元素是典型的减值与通奏低音伴奏的长音（和弦）相结合的结果，并非使用反复或者模仿点的构建完成的。类似这样的音乐作品在比亚吉奥·马里尼早期出版的小提琴曲集里也很常见。

为熟悉的曲调或标准的和弦低音模式创作的变奏曲也同样是即兴演奏的结果。比亚吉奥·马里尼基于一首流行歌曲《一位修女》［La monica］创作的变奏曲就是一例，此曲收入于他的作品第8号《奏鸣曲、器乐合奏……与利都奈罗》（Sonate，symphonie... e retronelli，1629年，A.23）中。马里尼的音乐插入了一个利都奈罗段，它在每个变奏之间，与借用曲调无关。

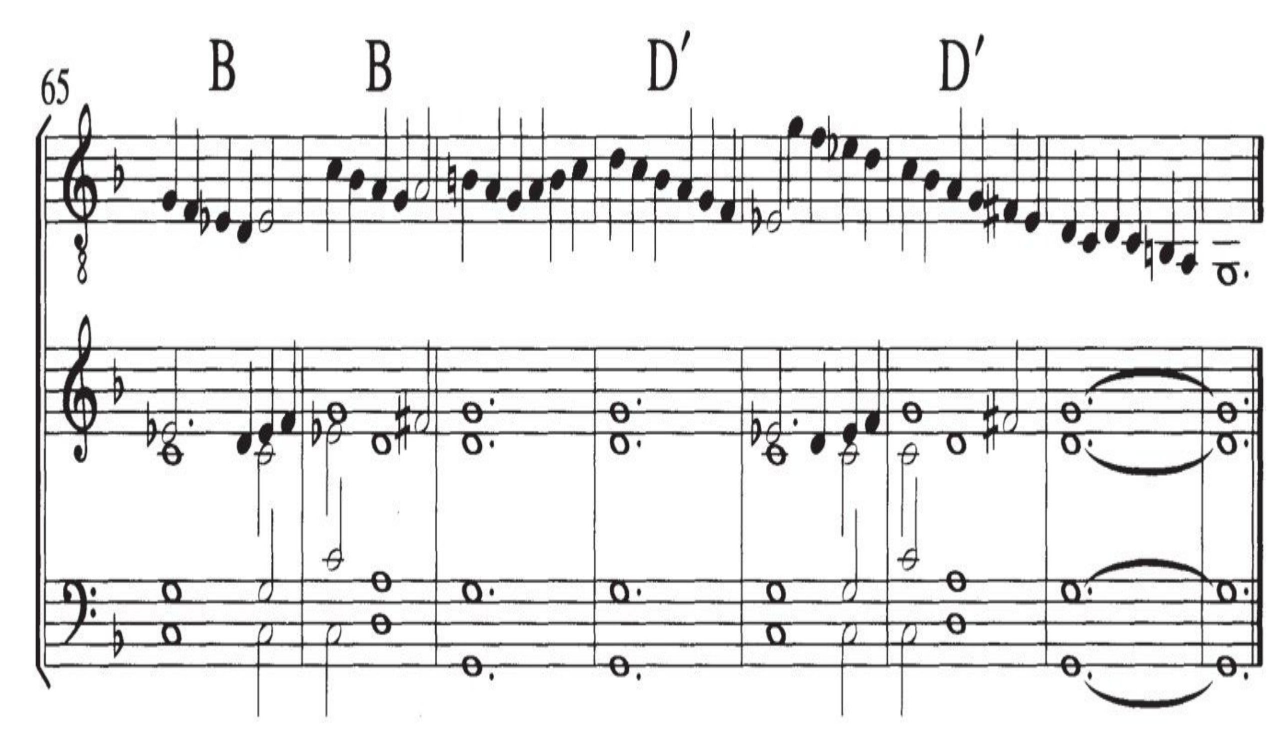
即兴技巧似乎在十七世纪初的很多回声奏鸣曲［echo sonatas］中保持着，其中两或三把小提琴在一个相对平稳的通奏低音伴奏下轮流演奏出一些简单的装饰性音型。早期小提琴曲集中也包含很多简单的舞曲，这些音乐在历史上也属于经常需要即兴演奏的音乐类别。最早的一些小提琴演奏的带通奏低音的舞曲音乐、与一些为两把小提琴和通奏低音而作的三重奏出现在萨拉莫尼·罗西（Salamone Rossi，1570—约1630）的《作品第一卷：器乐合奏与加亚尔德舞曲》（Il primo libro delle sinfonie e gagliarde，1607年）中。罗西是十七世纪早期位于曼图亚的艺术上突出的犹太社区的重要音乐家，他的戏剧和音乐活动受到当地公爵宫廷的资助。

一种即兴表演的特殊分类是由于“伴随管风琴”［nell'organo］这一短语出现的。十七世纪早期的音乐家继续在一个定旋律或管风琴、其他和弦乐器或者低音旋律乐器提供的和弦模式的基础上进行即兴表演。这种即兴技术的详细论述在十六世纪中期迭戈·奥蒂兹［Diego Ortiz］为低音维奥尔琴写的表演指南《为维奥尔琴而作的基于圣咏旋律的克劳苏拉和其他（即兴的）音乐对位的论文》（Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones，1553年在罗马出版，并配有意大利语译文）中可以找到。谱

例3-15 展示的是奥蒂兹对于在一个"意大利的固定声部"（"Italian tenor"，他们这样称呼）基础上的"即兴式"对位的解释，我们将其视为"罗曼内斯卡"。奥蒂兹的其他示例说明在独奏乐器旋律之下只有一个低音部，键盘乐器伴奏者应该增加一些低音部的和弦音，他也为读者们写出了这些和弦音。这种即兴演奏的对位包含一个稳定进行的低音（定旋律）和流畅的上声部（迪斯康特），它也被称为"心智对位"［contrapunto alla mente］，或者意大利语里的sortisatio一词。奥蒂兹的指导手册是最早也是最详细的教授这种技术的理论著作之一。这种对位是非常基本的。请注意谱例3-15的变奏中，即兴的上声部大部分由基于每一个低音的四个一小节构成的音型所构成，每个与一个低音的长度一致。例如：标记B 的那一小节音型在二十四小节中被使用了九次。它通常以低音上方的五度音程开始，并结束于三度音上。如果低音部（定旋律）包含同样时值的音符（在这一例中是附点全音符），那么即兴表演者至少也要用与这一乐段中每一小节相似的简单音型。只要第一个音符处于与低音部合适的音程上，剩下的段落就可以"自圆其说"了。如果低音部形成一个模进音型，那么独奏声部也应该这样。谱例3-16展示的是两个这样的模进，都是级进的低音上方的"心智"风格的对位造成的。这种对位在早期奏鸣曲中十分常见，创作这种音乐的音乐家例如威尼斯人达利奥·卡斯特洛［Dario Castello］是一个器乐演奏团体的领导。

谱例3-15：迭戈·奥蒂兹的《为维奥尔琴而作的基于圣咏旋律的克劳苏拉和其他（即兴的）音乐对位的论文》（1553年）中的"第二利切卡尔"的最后一首变奏（以罗曼内斯卡音型为基础），展示了在一个低音模式上的即兴对位


A
A
B
C
A
A
B
C
57
D
C′
B
B
B
B
B



谱例3-16：达利奥·卡斯特洛《现代风格的协奏奏鸣曲》（Sonateconcertatein stile moderno，1621年）中的"第三奏鸣曲"，展示了"心智"对位



更加复杂和成熟的对位及其构建技术可以在十七世纪早期由教堂乐正创作的器乐合奏音乐中找到，例如方济会僧侣乔瓦尼·巴蒂斯塔·博纳门蒂（Giovanni Battista Buonamente，1642年卒），他供职于曼图亚、威尼斯、贝加莫、帕尔马和阿西西。他出版了至少七卷本器乐合奏，其中前三卷遗失了。第四卷奏鸣曲（1626年，A.24）中坎佐纳风格的奏鸣曲表现了一种持续的全新动机与反复动机的相互交织。像随后的这样类型的许多作品一样，音乐包含了一些从节拍变化开始的乐

段（即音乐比例），最后一个乐段回到第一个乐段中的两个重要动机，这是器乐坎佐纳的标准手法。博纳门蒂的器乐旋律线条通过模进进行和旋律的倒影得到统一，并且低音声部参与到模仿对位之中。

博纳门蒂在1626年至1629年间担任维也纳费迪南二世宫廷的室内乐音乐家一职，但他并不是德语地区第一位意大利小提琴作曲家。比亚吉奥·马里尼曾在1623年起至1649年担任多瑙河上诺易堡的维特尔斯巴赫宫廷的乐正；卡罗·法里纳（Carlo Farina，约1604—1639）也在1625年至1629年间担任德累斯顿选帝侯宫廷的首席小提琴，其间法里纳出版了五卷本小提琴音乐，包含很多令人惊讶的标题音乐，要求音乐演奏中使用例如“弓背演奏”［collegno］、“靠近琴马演奏”［sul ponticello］、“滑奏”［glissandos］、“变格定弦”［scordatura］和多音和弦［multipal stops］这样的效果。

波河河谷地区最后一位植根于市民传统和宫廷弦乐重奏传统的重要作曲家是马可·乌切利尼（Marco Uccellini，约1603—1680）。在阿西西跟随博纳门蒂学习之后，自1641年至1662年间他指导摩德纳宫廷小提琴家乐团，这是一个典型的五声部弦乐合奏——两把小提琴、两把中提琴和一把古低音提琴（比大提琴更大的变体）。从1665年至1680年，他又指导于帕尔马宫廷和市民弦乐团，后者是由十六世纪中叶来自布雷西亚的五名演奏家创立的。

乌切利尼的奏鸣曲以谱面上极快和复杂的装饰段落、扩展的模进、极高音域、在节拍和调式系统变化（甚至使用A♭和D♭和弦）的极长段落著称。他的标题为《凯旋的胜利》（La vittoria trionfante，1645年，A.25）的奏鸣曲包含一系列短小动机的密集组合（使用节奏的增值和减值、旋律和对位的倒影），配合反映了在一个低音部或定旋律基础上非正式的即兴传统的乐段。这一时期的器乐指南清晰地说明了快速装饰性段落甚至颤音经常与同音反复相结合，在演奏上运用分弓或者木管乐器的吐音完成，例如类似“le rele re”“deler de ler”或“de re te re”的音响。因为乌切利尼不经常在其他作品中标注他希望演奏出的连线，所以《凯旋的胜利》中的十六分和三十二分音符肯定意味着在大概𝅗𝅥=60—70的速度下采用分弓演奏。

因此，十七世纪前半叶的意大利键盘和器乐重奏作曲家创造了新的音乐体裁，在一定程度上导致了音乐的记谱法在以前的未记谱或半记谱的传统上发展的一些做法。一旦记下谱来，这些体裁就经常从更成熟的记谱形式中变得更加丰富。一种新的专业键盘演奏家和独奏琉特琴演奏家取代了在教堂和宫廷场所的演奏者和业余贵族。同时，器乐重奏，尤其是小提琴重奏在艺术性和社会威望上变得更加高层次，并且开始从发源地意大利的波河河谷地区传播出去。这些发展都与我们将在下一章讨论的当时宫廷和戏剧声乐的革新并行，也与十七世纪早期意大利教堂音乐的发展有关。

第四章
意大利教堂音乐：1600—1650年

教堂与其他宗教机构

十七世纪意大利城市中的教堂数量和种类比欧洲历史上其他地方和其他时期都要多。沿着意大利城市的历史中心行走，你会发现在几个街区之中就有很多教堂，它们几乎都在十七世纪时使用过。例如博洛尼亚，一个在十七世纪拥有大约六万四千名常住居民的城市，就有超过两百座教堂，占据整个城市地表大约六分之一的面积。很显然，博洛尼亚和其他意大利城市的教堂数量并不是为了人们祷告的需求而合理规划的结果。其实，十七世纪一个主教堂及其教区教堂仅占所有意大利城市教堂中很小的一部分，甚至仅仅只能算是中等规模。而在大多数情况下，主教堂和教区教堂并不是音乐活动的主要中心。

尤其是在意大利北部很多城市中，有音乐活动的主要教堂都是市民性的或政府性质的教堂，它们通常都在重要性上盖过了主教堂。威尼斯的圣马可教堂［San Marco］、博洛尼亚的圣佩托尼奥教堂［San Petronio］、曼图亚的圣安德烈（市民性的）教堂［Sant'Andrea］和圣巴巴拉（公爵的）教堂［Santa Barbara］、帕多瓦的圣安东尼奥教堂［Sant'Antonio］、布雷西亚的奇迹圣母堂［Santa Maria dei Miracoli］、贝加莫的圣玛丽亚教堂［Santa Maria Maggiore］都是市民性的教堂，而非它们所属城市中的主教堂。一个市政性教堂通常都有一个固定的、付给薪水的多声部音乐重奏（唱）团，称为“卡贝拉”（cappella，字面意思为“小教堂”），此处还有牧师素歌唱诗班或者小修会牧师的附属组织。十六世纪大多数时间意大利“卡贝拉”的永久领薪水的音乐家通常都是歌手，到了十七世纪，特别是在意大利北部，这个组织经常也会包含器乐演奏者。十七世纪初，贝加莫的圣玛丽亚教堂拥有一个由十六名歌手和十四名器乐演奏者（一至二名小提琴手、三名中提琴手、一名古低音提琴手、两名木管号手、四至六名长号手和两名管风琴师）组成的“卡贝拉”。1605年，博洛尼亚的圣佩托尼奥

教堂拥有三十六名歌手、四名长号手、一名木管号手和一名小提琴手；到1610年，它的器乐构成增加到七名长号手、两名木管号手和一名小提琴手。十七世纪早期，威尼斯的圣马可教堂雇用了二十名歌手，同样还有四名长号手和木管号手；1613年，蒙特威尔第刚开始任职教堂乐正［maestro di cappella］时，这个“卡贝拉”增加到十六名器乐演奏者，包含至少三名小提琴手、三名长号手和一名倍低音提琴手。1643年蒙特威尔第任职到期时，这个圣马可教堂“卡贝拉”包含了三十五名歌手和十五名器乐演奏者。

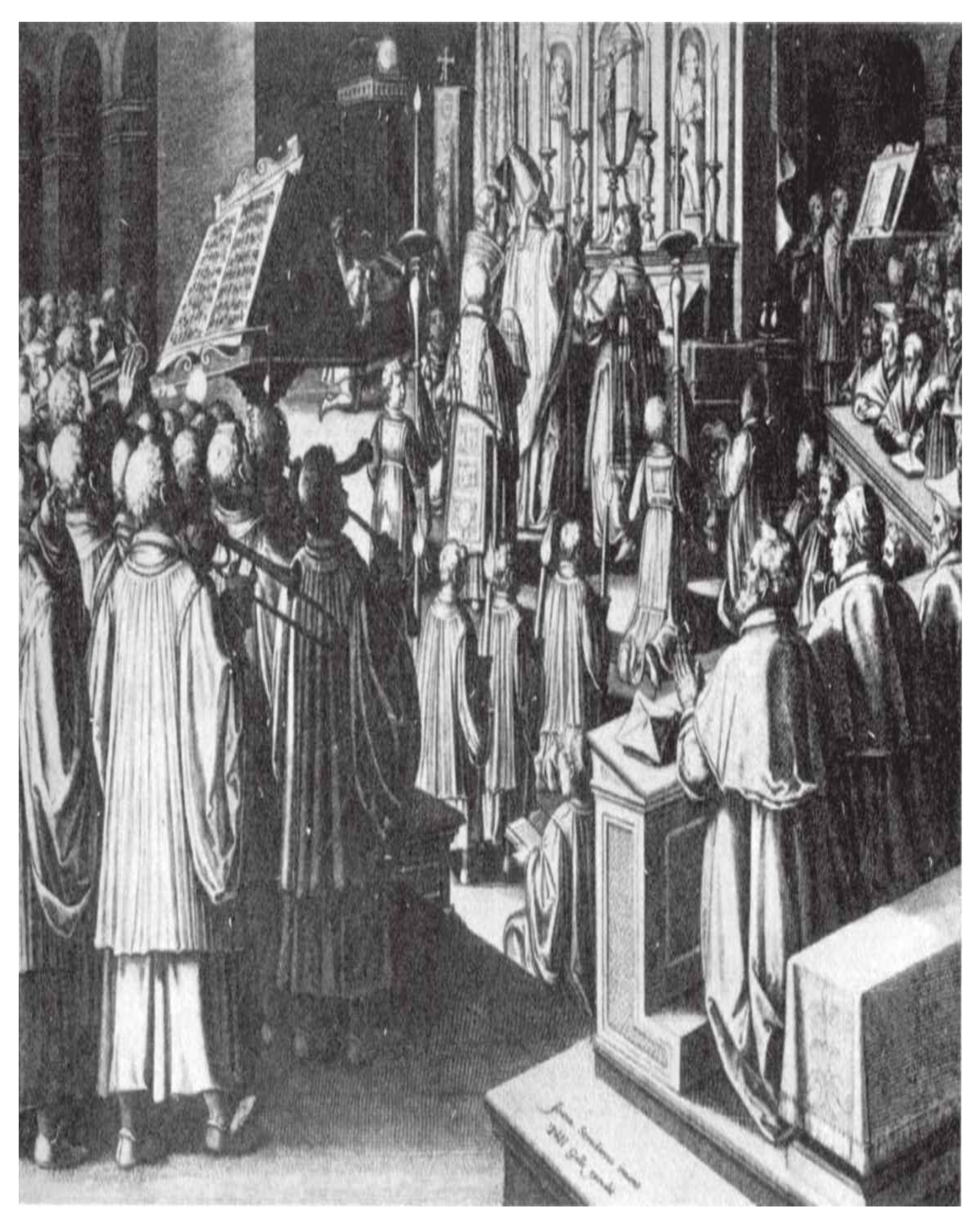


图4-1 阿德里安·科莱特［Adrian Collaert］的雕版画（1595年），基于约翰内斯·斯特拉达努斯［Johannes Stradanus］没有说明名字的（可能是想象的）意大利主教堂弥撒的素描

图4-1描绘了大约1595年的一个典型的意大利“卡贝拉”，在这一个例子中，它被分成两个交替唱诗班，并且使用乐器（木管号和长号），每一个唱诗班包含二十四位音乐家，说明了这是为一个特殊节日而做的表演，而另一些音乐家也被雇用进来。从唱诗班的乐谱可以看出每一个行列面前都有分开的记谱。乐器似乎重复人声演唱的部分，这是十七世纪初教堂音乐普遍“协奏”的方法。在画面下方，我们可以看到一些坐在板凳上的素歌唱诗班的成员。位于右侧跪着的人物是教士会成员。司仪神父，即在奉献仪式祈祷者中的大主教，位于会众之前，直接跟随神父引领。这种十六世纪以来的形式在十七世纪成为惯例，在弥撒的奉献经（见下文图表）中表演非礼仪的声乐或者器乐音乐部分。

主教堂通常拥有一个比大的市政性教堂更小的“卡贝拉”。1615年摩德纳主教堂有十五名歌手、一名木管号手、一名长号手和一名付给薪水的管风琴师。一个主教堂的乐正通常需要掌管一个唱诗班男童的学校，这些男童主要组成了主教堂“卡贝拉”的女高音声部。当时女性是不允许在教堂演唱的，直到随后的二百五十年中也是如此。

十七世纪天主教弥撒在礼仪和在音乐表演中的情况

在天主教礼仪中	在音乐表演中
	在弥撒开始前可以表演一段管风琴音乐或者带助奏的声乐。
进台经 Introit	礼仪用词有时被谱成多声部音乐，也特别适用于“心智对位”。通常轻声吟诵，或者在一段非礼仪的经文歌、管风琴作品或重奏奏鸣曲演奏下由司仪神父默念。
慈悲经 KYRIE	通常配以十七世纪或十六世纪的多声部音乐，或者与管风琴短诗曲交替咏唱。
荣耀经 GLORIA	通常配以十七世纪或十六世纪的多声部音乐，或者与管风琴短诗曲交替咏唱。
短祷 Collect	念白或者按照一定程式咏唱。
使徒书 Epistle	念白或者按照一定程式咏唱。
升阶经 Gradual	通常轻声吟诵，或者在一段非礼仪的经文歌、管风琴作品或重奏奏鸣曲演奏下由司仪神父默念。
哈利路亚或者续唱 Alleluia or Tract	通常咏唱。
福音书 Gospel	念白或者按照一定程式咏唱。
布道（可选）Sermon (optional)	

（续表）

在天主教礼仪中	在音乐表演中
信经 **CREDO**	通常配以十七世纪或十六世纪的多声部音乐，或者与管风琴短诗曲交替咏唱。
奉献经 Offertory	通常轻声吟诵，或者在一段非礼仪的经文歌、管风琴作品或重奏奏鸣曲演奏下由司仪神父默念。如果表演完成，那么音乐能一直延续至圣哉经，这样的话接下来的三段可以轻声吟诵，或者由司仪神父默念。
奉献经祈祷 Offertory prayers	经常轻声吟诵，或者伴随持续的奉献仪式的音乐默念，或者另起一段经文歌或管风琴音乐进行表演。
默祷 Secret	经常轻声吟诵，或者伴随持续的奉献仪式的音乐默念。
序祷 Preface	经常轻声吟诵，或者伴随持续的奉献仪式的音乐默念。
圣哉经（与降福经一起）SANCTUS (with Benedicutus)	通常配以十七世纪或十六世纪的多声部音乐，或者与管风琴短诗曲交替咏唱。举扬圣体在圣哉经及其持续的祈求式降福经之间进行。举扬圣体通常由一段非礼仪的经文歌、管风琴段落或重奏奏鸣曲伴随。
举扬圣体 Elevation of the host	如果在举扬圣体中有音乐表演，那么音乐可以继续持续，有司仪神父轻唱或者默念祈求式、规训和天主经；或者音乐可以紧接到祈求式，特别是当圣哉经使用多声部配乐时。因为举扬圣体的音乐成为十七世纪（礼仪中）非常重要的一部分，所以这一时期的常规弥撒配乐经常是包含很简短的圣哉经和羔羊经乐段，或者干脆没有。
规训 Canon	轻声吟诵，或者当举扬圣体经文歌或管风琴音乐表演时默念。
天主经 Pater noster	轻声吟诵，或者当举扬圣体经文歌或管风琴音乐表演时默念。
羔羊经 AGNUS DEI	通常配以十七世纪或十六世纪的多声部音乐，或者与管风琴短诗曲交替咏唱。
圣体经 Communion	通常咏唱，但是有时也轻声吟诵，或者在一段非礼仪的经文歌、管风琴作品或重奏奏鸣曲演奏下由司仪神父默念。
后圣体经 Post-communion	通常轻声吟诵，或者在一段非礼仪的经文歌、管风琴作品或重奏奏鸣曲演奏下由司仪神父默念。
弥撒礼成（散席）ITE MISSA EST	通常咏唱。
	弥撒完成后表演一段声乐或器乐作品。

在主要的巴西利卡教堂和主教堂之后，出现了五花八门的门类，包括牧师会大教堂（那些由教士会成员控制的）、修道会教堂和一些由各派修会建立的新型的非修道会教堂，大多数教区教堂也掺杂其中。区分这些形形色色的教堂是很困难的：它们有的只有一名领薪的管风琴师，另加一些神父或者修会兄弟的圣咏唱诗班，但是也有很多保持了至少很小规模的"卡贝拉"，并且为一些特殊节日雇用其他一些音乐家，甚至在地方主教堂或主要的城市教堂雇用整个"卡贝拉"。最近的一个研究总结了在十七世纪的波河河谷地带（主要是意大利北部）有七十三个教堂雇用一名作曲家作为音乐指导，它们中的一半属于现有的教堂种类，一半属于城市主要教堂和主教堂的一类。

十七世纪意大利还有大量女修道院的教堂。比如在拥有一万两千常住人口的帕维亚市，就有二十个女修道院，包含六百八十个修女和女神职人员。换句话说，在帕维亚，超过百分之十一的女性都是教徒。

十七世纪意大利很多女性贵族修道院通常都有一个大型的发展良好的音乐"卡贝拉"。在很多情况下，这些贵族修女在成为信徒之前就已经在家庭中获得良好的音乐训练。在某些特殊时间和场合，修女们也会在修道院内部、或者从其他修道姐妹或教堂之外的音乐老师那里接受声乐或器乐的音乐训练。禁止女性在教堂中演唱的规定使得女修道院建立起双重教堂，即在修道院之外的教堂中由男性神父负责弥撒和日课，而在修道院中的教堂则由修女负责，两个教堂被一个焊接的"围墙"分隔开。通过这种方式，修女们的音乐表演可以从修道院外教堂中听到，但是修女们从理论上来说并不在那个教堂中，而且是与神父和其他男性神职人员分开的。这种安排和支持音乐表演的活动，在整个十七世纪的不同的时期和不同地点要么受到支持，要么受到抑制，因为主教们时常希望用男修道院的等级制度或经常代表贵族家庭的修女的愿望的市民权威来竞争对修女院的控制。

虽然修女们创作或接受题献的很多作品是为高音声部的，并且通常带有通奏低音和其他乐器，但是女修道院的"卡贝拉"经常表演在其他类型教堂中听到的相同音乐。当作品要求男高音和男低音时，有四种表演方法被文献记载了下来。（1）整首作品可以完全通过替换谱号和调号提高四度或者五度移调试唱，如果移调后整个音域没有超过两个半八度，那么就被认为是可行的；（2）低音声部高八度演唱同时伴随

管风琴或其他通奏低音乐器演奏原来的八度，如果男高音声部没有超过女性歌手的音域，那么还可以再升高音域演唱；（3）重奏乐器可以演奏男高音和男低音声部，例如低音维奥尔琴或长号，同时只演唱上方高音声部；（4）有些女性实际上可以演唱男低音声部，可以原调演唱，也可以稍微转到更高的调上演唱。

意大利的女修道院充满了知名的歌手、乐手和作曲家。[1]贵族修道院的"卡贝拉"可以保持相当规模和重要性：在十七世纪很多时间段，米兰最大的"卡贝拉"是在一座修女院中，而不是在主教堂中。

一些非修道院式的神父修会，尤其是耶稣会和奥拉托利会把音乐作为与天主教对应宗教改革事务相关的特殊教育使命。其中最为重要的当属耶稣会。他们保留了贵族子弟的学校，并认为这对于他们革新教会的目的很重要。在一些大城市中他们创立了神学院，到1600年耶稣会在欧洲有超过四百所神学院，但在罗马只有三所。在这些学校和学院中，耶稣会士将音乐和戏剧作为达到灵魂感召与教导目的的手段，并且通常要求摒弃地方方言而是用拉丁语。在罗马以贾科莫·卡里西米（Giacomo Carissimi,1605—1674）为指导的德国人的耶稣会学院就以其精致的音乐闻名，卡里西米的作品也通过耶稣会的网络传遍整个欧洲。

奥拉托利会——圣菲利普·内利（1554年在罗马创立了他的修会）的神父们——同样追求通过音乐和戏剧的帮助完成其教化与传播的事业。与耶稣会士相似，奥拉托利会士倾向从贵族中召集其成员，但他们通常组织教外兄弟和妇女加入下属机构接受不同于教育男童或训练神父那样的非正式的宗教教育。奥拉托利会士制定了一个特殊的晚间的"启祷堂"仪式，中心内容便是用方言布道，前后可以由会众用方言演唱宗教歌曲（意大利语称"劳达"lauda），或者紧跟配有音乐的教化的对话或故事（宗教对话曲和后来的清唱剧）。

意大利任何时代人均占有的教堂数量和类型都没有十七世纪多。虽然具体的数字无从考察，但似乎这个世纪的音乐"卡贝拉"活动的数量也超过了任何之前或者之后的时代。因此，与音乐风格上的创新相结合，产生了十七世纪初意大利教堂音乐出版物的兴盛局面，至少一千五百份意大利出版商的音乐印刷曲集中包含了1600年至1650年间的经文歌。与此同时，为意大利教堂而作的绘画和雕塑也开始大量出现。

这时期教堂音乐的数量甚至超过了世俗音乐创作的数量，并且其多样性也扩展很多，包含了持续的（音乐）传统和潜在的创新。

传统的坚持

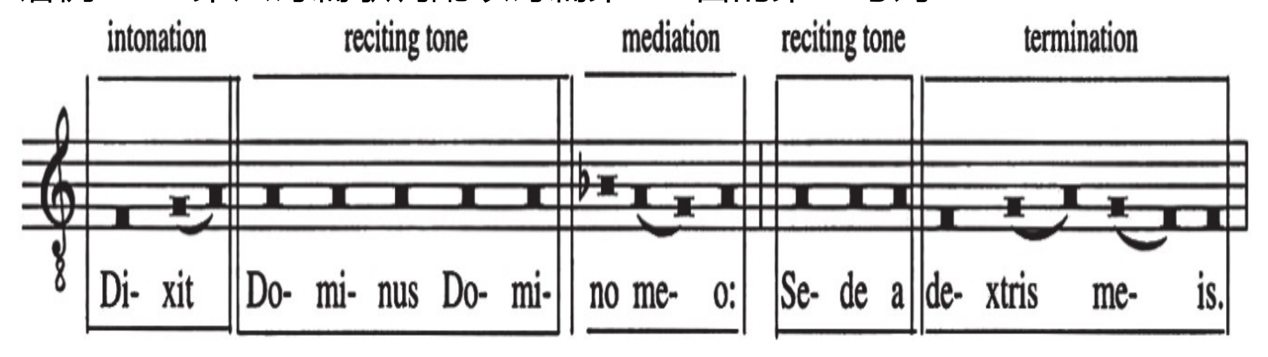
十七世纪意大利教堂中最经常听到的音乐是素歌，和从十个世纪以来的传统一样。虽然每个教堂都有一个素歌唱诗班，但只有少数使用复调音乐（多声部）用于每日的基本仪式。

素歌之外最经常添加的部分是管风琴。管风琴弥撒的理念和表演在第三章中已经论述过。既然每个教堂都雇用一名管风琴师，我们可以得出结论，在常规弥撒和晚祷圣母颂歌中用管风琴演奏短诗曲来与素歌交替，以及在弥撒的举扬圣体式和圣体经或其后用坎佐纳、利切卡尔、托卡塔代替进台经、升阶经和奉献经，并在晚祷时取代交替圣歌，都是对无所不在的圣咏的很常见的补充。

一种经常由素歌唱诗班或者"卡贝拉"演唱的简单的多声部音乐叫"法索伯顿"［falsobordone］，这是一种无伴奏演唱诗篇的方式。在和声上，它在素歌诗篇歌调的吟诵音处使用和弦，并且在每一诗篇诗节停顿的冥想和停顿模式处运用简短的终止乐句。虽然这些和声效果也能是即兴完成的，但是从十六世纪晚期到十七世纪初有很多写出来的例子。乔瓦尼·瓦伦蒂尼（Giovanni Valentini，1582/83—1649年）1618年的第六诗篇歌调就是一例，参见谱例4-2。原始的素歌传统的第六诗篇歌调见谱例4-1，使用的是诗篇第109首的第一句词，经常在晚祷中演唱。你可以看到，几乎所有第六素歌诗篇歌的传统都保留在了瓦伦蒂尼的"法索伯顿"两端的吟诵音A和结束音F之间。他的"法索伯顿"模式在出版时没有歌词，并且可能被用在了所有诗篇的演唱之中。只要当诗篇语句没有一个预设的长度，那么不同数量的音节就可以配以谱例4-2所示的第1至4小节的和弦唱出，位于圣咏模式的吟诵音处。在实际运用中，"法索伯顿"模式可以用于重复诗篇语句，或者以素歌诗篇歌调的模式交替演唱。诗句音节的节奏可以根据歌唱者对于拉丁语发音的理解决定，而不用遵循某种节拍或稳定的拍子。"法索伯顿"可以追溯到十五世纪晚期，并在大约1650年前后不再使用。然而，直到最后几十年它还在被广泛的使用，可能是因为它与十七世纪初通过自由节拍说话式的演唱的美学表现相一致。出于相同的原因，作曲家经常在

他们的宗教作品中为人声和管风琴部分增加一些类似"法索伯顿"的乐句，从另一些方面也与其他体裁的规范一致。

谱例4-1：第六诗篇歌调配以诗篇第109首的第一句词



谱例4-2：乔瓦尼·瓦伦蒂尼为第六诗篇歌调设计的"法索伯顿"（1618年）

Cantus
Dixit Dominus Domi- no me- o: Sede a de- xtris me- is.
Altus
Dixit Dominus Domi- no me- o: Sede a de- xtris me- is.
Tenore
Dixit Dominus Domi- no me- o: Sede a de- xtris me- is.
Bassus
Dixit Dominus Domi- no me- o: Sede a de- xtris me- is.
Basso continuo

在天主教礼仪中	在音乐表演中
致意与应答	礼仪歌词《在神助下》等，可以配以多声部音乐演唱或者吟诵。
由五首诗篇和五段交替圣咏构成	五首诗篇取自不同宗教节日的类型。部分或者全部所需诗篇经常被十七世纪作曲家谱曲，并且某一段或者多段都会在晚课经中表演。一段或者多段交替圣咏经常被非礼仪歌词的经文歌替代。多声部中不演唱出来或者被替换的部分经常全部被吟唱出来，或者使用管风琴短诗曲逐句替换，或者用“法索伯顿”模式演唱。
圣经诵读	朗诵或者根据某一程式吟唱。
赞美诗	赞美诗是被吟唱的，或者特定的赞美诗歌词被配以多声部音乐，或者用一段非礼仪歌词的经文歌替换。
一段交替诗篇为框架的圣母颂歌	十七世纪作曲家通常为圣母颂歌谱曲，其中之一经常在晚祷中听到，有时使用素歌逐句替换词句；或者圣咏与管风琴短诗曲交替。圣母颂歌应答圣咏的谱曲是为十七世纪重要宗教节日而作的，但是也经常被非礼仪歌词的经文歌替换。
祷告并赐福礼	终结的素歌赐福礼《祝福我主》通常紧接管风琴音乐或者器乐重奏，可以替换《称谢于主》的应答。季节性的玛丽亚交替诗篇或者圣母连祷文通常在晚课经结束时演唱。

另一种有着悠久历史的宗教音乐传统是"心智对位"［contrapunto alla mente］，这是一种半即兴的表演，也叫sortisatio。它处于正式作曲的范围之外，并与十七世纪初对自发性的偏好相符。在意大利的一些最有威望的"卡贝拉"中，特别精致的"心智对位"由三名或更多歌手即兴创作出来，他们在一个低声部慢速平稳的定旋律之上加入快速加花的声乐旋律。这里是阿德里亚诺·班基耶里在其《音乐文稿》（1614年）中对这种实践所说的话：

> 在罗马的教皇的小教堂、洛伦托的圣母楼和其他无数小教堂中，当他们演唱在一个低声部之上的"心智对位"时，没有人知道他的同伴要唱些什么，但是他们都在某种限定下自身达成一致，创造出一种最优美的声音。一般的规则是，如果有一百个声部（假如说）同时在一个低声部基础之上演唱，那么他们也将是和谐的。那些不好的五度、八度、和声外音和不协和音响都是创造"心智对位"的真正效果的装饰音。

随后，班基耶里给出了一个歌手之间"在某种限定下一致"的例子，并且转变成一个写出的"心智对位"实例的说明：

> 1.来源于素歌的低音部是在谱面上记出的……并用全音符标出，因为它必须每一小节唱一个音符。
>
> 2.定旋律与独唱的女高音声部融合在一起，并用需要的二分音符、四分音符、休止附和八分音符制造一种所希望的下降的效果。而这个女高音声部也是被确切记在谱面上的。
>
> 3.类似地，在相同的（低音）定旋律之上，男高音声部被记出是为了制造旋律上行的效果，并且音符使用类似女高音声部。旋律也这样被记在谱面上。
>
> 4.剩下的是女低音声部，可以使用切分音符，也就是说，全音符在低音之上在重拍上用三度或者五度演唱，或者用二分音符上行或者下行大跳。这个声部也被这样记出。

班基耶里的说明可以在谱例4-3中得以验证，其中上声部流动性的乐段体现了罗马作曲家乔瓦尼·博纳蒂诺·纳尼诺（Giovanni Bernardino Nanino，约1560—1618）的另一部十七世纪早期文献中论述的"心智对位"。纳尼诺给出了很多基于定旋律音符之上的创作程式，按照它们适合于伴随低音定旋律中每种可能的上下行音程或重复音来组织它们。

这种类型的乐段经常可以在十七世纪经文歌中找到，并且可以毫不夸张地说，这种同时演奏的经过句或这种减缩的运用产生出十七世纪早期音乐创作模式基本的、持续的变化。

谱例4-3：班基耶里对于“心智对位”的说明（1614年），完成了G.B.纳尼诺约1600年前后写下的运用程式

na- tus

na- tus

na- tus

Pu- er na- tus



与十六世纪杰出作曲家相关的“阿卡贝拉”（a cappella，“为卡贝拉而作”，现一般理解为“无伴奏合唱”）风格一直延续到整个十七世纪。但是，或许不应该把它自动地与蒙特威尔第所称的“第一实践”相关联。“阿卡贝拉”音乐自身也有风格上的发展。佛罗伦萨主教堂乐正马尔科·达·加利亚诺（Marco da Gagliano，1582—1643）专为人声演唱创作的圣周的应答圣咏《我挑选的葡萄园》（Vinea mea electa，A.26）就是这种音乐发展的一例。在这段音乐中，十七世纪典型的对于朗诵性的重视在音高重复和第2小节一系列的切分和弦处显得很明显，这种运用使得节拍和节奏立刻变得模糊。与帕莱斯特里那的这种“第一实践”的最好例证明显不同的是，减四度音程的三次大跳（第26、27小节），减五度的旋律线条（第30小节，第一男高音声部）、自然F音和升F音之间的交叉关系（第30小节）和几乎没有掩盖的平行八度的使用（中音和低音声部的D音到B音，第30—31小节）。

十七世纪，大量的“阿卡贝拉”音乐在罗马被创作出来。最具代表性的作曲家当属奥拉齐奥·贝内沃利（Orazio Benevoli，1605—1672），他从1646年开始直到其去世，担任圣彼得教堂的乐正。他创作的“阿卡贝拉”弥撒和经文歌与帕莱斯特里那的创作在和弦观念上分道扬镳，他的创作较少依靠模仿手法，运用程式化的重复模式，强调音乐织体上的对比和夸张的交替写法，采用最多六个合唱队和二十四个独立声部。

另外，十七世纪初意大利的“阿卡贝拉”教堂音乐展现了一些音乐风格上的其他变化，例如频繁的终止、对于歌词的音乐诠释和表现、扩展式的三拍子和咏叹式的乐段。认为这种音乐仅仅是帕莱斯特里那的“第一实践”的延续是一种误解。

小型宗教协唱曲

十七世纪早期意大利教堂声乐创作与过去创作的不同体现在拉丁文歌词的经文歌、诗篇配乐和为独唱（典型的一到三个声部）而作的带有通奏低音的（有时也与一件到三件乐器重奏）礼仪音乐（包括常规弥撒）。这类作品的出版的曲集中有一类几乎总是被称为“协唱曲”［concerto］、“宗教协唱曲”［concerto sacro］、“教会协唱曲”［concerto ecclesiastico］、“协唱诗篇”［psalmo concertato］或者“协唱弥撒”［messa concertata］。

与“协唱牧歌”［madrigale concertato］相似，这些术语意味着（器乐）音乐的计划和组织已经被作曲家完成。就像“协唱牧歌”（和单声部歌曲、小提琴奏鸣曲）一样，十七世纪初的教堂协奏曲开始兴起，它一部分是源于确切记谱的产生过程之中，那些实际的表演以前并不在谱面上反映出来。

我们从当时的描述中得知早在1550年代，在罗马和其他地方的某些“卡贝拉”中，就有将四到七个声部经文歌中的高音部分配给独唱者，而将至少低音部和其他声部分配给管风琴的习惯做法。洛多维科·维亚达纳（Lodovico Viadana，约1560—1627）在其《一百首宗教协唱曲》的前言中提到了这种音乐实践，他的这部小型宗教协唱曲集是第一部出版的此类曲集，在历史上并行于卡契尼的《新音乐》，也是1602年出版的。

> 看到有时想唱两三个声部或一个声部由管风琴伴奏的作品的歌手受到了限制，因为缺乏合适这一目的的作品，他们从五六个或更多声部的经文歌中抽取一两个或三个声部，这些经文歌为了合奏应该有其他声部，要求有模仿点、终止式和对位，但如果没有这些，人声演唱将充满长音符和重复休止，缺乏终止、没有旋律性，并且音乐进程枯燥，加之在休止时歌词被无情地打断，有时声部之间还衔接不连贯，这都使得演唱风格出现不协和、索然无味，或者导致既使听众感到不适又使歌唱难以理解。因此，很多时候考虑到这些困难，我迫使自己研究用很多方法补救这个显著的缺陷。感谢上帝，我相信我最终找到了解决之道，其目的就

是创作一种我的“协唱曲”，一种独唱的女高音、女低音、男高音和男低音声部，而其他声部在不同方式的伴奏下完成，考虑到满足每一个声部的歌手，可以融合各个声部不同的演奏，这样一来不论女高音声部希望与男高音声部配合，还是男高音声部配合女低音声部，女低音声部配合女高音声部、女高音声部配合男低音声部、男低音声部配合女低音声部，或者两个女高音声部、两个男高音声部、两个男低音声部配合，他们都能找到合适的表演方式。

洛多维科·维亚达纳《一百首宗教协唱曲》（1602年）中的为两个女高音声部和通奏低音而作的经文歌《两个天使哭泣》（Duo seraphim clamabant，A.27），在很多方面都是一首典型的十七世纪早期宗教协唱曲。它运用了三重奏的织体，这在小型协奏曲中很普遍：两个同等音域和重要的上方声部，分享同度模仿的材料，连续地彼此交叉，频繁地在平行三度关系上移动，并且由一个在节奏和旋律上都不活跃的低音声部支持，而这个低音声部通常不参与模仿。低音声部经常是稳定的，并制造出静态的十七世纪早期典型的和声。这里有一个动机再现的音型，在早期经文歌中不常见，但在之后很常见：即在这个例子中第一乐段的下行动机，C—B♭—A和C—B♭—A—G（第5—7小节），它与最后的部分相呼应（第59—61小节）；还有在乐曲第三段的两个动机、二分音符的下行三度（第15—16小节和第25—26小节）、四分音符的音阶片段（第17—18小节和第26—34小节）都在倒数第二个部分中听到（第49—58小节）。旋律模进在音乐的两个地方都有使用（第30—31小节和第55—56小节）。特别是外声部的和声，都被以四度和五度为低音基础的和弦进行所支配。歌词的戏剧化也从多个方面展现出来：两个天使是通过两个声部的演唱体现，直到歌词中出现“三个”为止，在那里管风琴师需要演奏出第三个声部（第44—48小节）；两个声部的呼唤通过回声式的模仿完成（第6—7小节）；在歌词“有三个” [tres sunt] 之后有一个戏剧性的停顿；“圣父、圣子和圣灵”的三位一体通过节奏和织体的对比被强调（第38—41小节）。

《两个天使哭泣》的歌词结合了《圣经》《以赛亚书》第6章第3节和《约翰福音》第5章第7节，用于礼拜仪式的晨祷应答。但是，这首经文歌可能不是希望用于晨祷日课，因为十七世纪晨祷中很少使用多声部音乐。就像这首歌的晨祷歌词经常在经文歌中重复使用，这意

味着只要歌词的内容合适，它可以替代常规弥撒或者晚祷交替诗篇的某些部分。

就像我们可能预期的那样，重奏乐器演奏的带助奏部分的宗教协唱曲经常综合了器乐体裁的特点，特别是在重奏音乐盛行的意大利北部。例如：帕维斯的修女卡特琳娜·阿桑德拉［Caterina Assadra］1609年创作的经文歌《啊！赎世牺牲》（O salutaris hostia，A.28）的开始就运用了一种典型的小提琴和古低音提琴模仿的坎佐纳节奏的变体。就像在普通的坎佐纳中那样，在三拍子主调风格的间奏（第37—41小节）之后的乐曲的最后段落由器乐引入了这个动机的变化形式（第66—71小节）。布雷西亚的乐正乔瓦尼·弗朗切斯科·卡佩罗［Giovanni Francesco Capello］在《经文歌与对话曲》（Motetti et dialoghi，1615年）中的一首协奏的常规弥撒是为三个人声与五件乐器创作的，这首作品实际上合并了另一位布雷西亚的同事安东尼奥·莫塔罗［Antonio Mortaro］的两首坎佐纳。

将器乐作品及其曲式和风格融入教堂声乐作品是蒙特威尔第出版于1610年的大型曲集《最神圣的圣母：为六声部而作的弥撒和为多位歌手而作的晚祷等》［Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ac vesperae pluribus decantandae ...］的新风格特点之一。他对于《求主来救我》［Domine,ad adiuvandum］的配乐，作为每次晚祷仪式的开场应答，融合了歌剧《奥菲欧》开场时的小号华彩（"托卡塔"，A.10），对于这段音乐来说，增加了合唱队的和声化的单声吟唱，与"法索伯顿"的慢速运动相近。《圣母玛丽亚奏鸣曲，为我们祈祷》［Sonata sopra Sancta Maria,ora pro nobis］是一首为大型器乐合奏而作的坎佐纳变奏，其中加入了十一段节选自《诸圣祷文》中的人声定旋律段落。蒙特威尔第对于诗篇109O 《主如是说》［Dixit Dominus domino meo］的配乐交替使用了类似舞曲的器乐"利都奈罗"段落，与定旋律和第四诗篇歌调的"法索伯顿"的配乐相结合，形成一种相互交织的重复与相似的对称结构，由此在意大利教堂音乐中成为一种新趋势。

蒙特威尔第1610年的曲集开始于一首"第一实践"的弥撒，基于尼古拉·贡贝尔［Nicolas Gombert］创作的一首名叫《在那时弥撒》［Missa In illo tempore］的十六世纪多声部音乐。曲集中其余剩下的音乐包含各种类型的混杂，有五首诗篇配乐、五首协唱经文歌、两首

圣母颂歌和《万福，光耀海星》［Ave maris Stella］的圣母赞美诗，一个音乐指导可以从中选取一些片段用于特定晚祷仪式。作品大致在需要大量器乐和声乐的和只需要管风琴通奏低音伴奏的那些音乐之间平均划分。经文歌的歌词是非礼仪的，明显是为了替换在晚祷吟唱诗篇和圣母颂歌的段落前后的两首交替诗篇中的一首。

这些经文歌中的一首《我虽然黑》（Nigra sum,A.29）可以说明蒙特威尔第是怎样把他的修辞手法从牧歌移植到教堂音乐的创作上的。歌词来源于《雅歌》［Song of Songs］的第1章第4节、第2章第10—12节：

> 我虽然黑，但却秀美，耶路撒冷的女儿。
> 因此，国王爱我并把我带到他的华殿，
> 并对我说："起身，我的爱人，过来。"
> 冬天和雨水都已过去，
> 鲜花已经盛开在我们的大地，
> 修剪枝芽的时刻已经来了。

《雅歌》中的爱情诗在十七世纪经文歌歌词中非常流行，可能是因为它们使得作曲家拥有了表现他们强烈情感的机会。这些诗歌中的寓言式的诠释与天主教传统相关，但都明确了与上帝或者耶稣联姻，并成为上帝选择的子民（《新约》与《旧约》中的部分），通过基督教会完成，或者通过个人的灵魂达成。因此，这首歌的歌词可以看成是在黑暗中灵魂的救赎和最后的审判时耶稣的复活。这也可能是蒙特威尔第理解的，因为他在歌词"修剪枝芽的时刻已经来了"处的音乐使用了极不平常的庄重和有预兆的方式。

《我虽然黑》第一段（第1—7小节）通过强调神秘的咒语"我是黑的"，用演讲开篇"告诫"的方式抓住了人们的注意力（逐渐告知法［procatascene］：是一个准备，戏剧性被随后的沉默——"中途停顿法"［aposiopesis］的修辞所加强），并在"但却秀美，耶路撒冷的女儿"处与音乐上对比的对句法［antithesis］相交替，这使人明白"黑"和"秀美"是截然相反的——在这里的语境中"黑"可能代表了"有罪"和"拯救"。事实的简短呈示——"叙述"（第8—13小节）——使用了相同的修辞格，加上"激烈重复法"（iteratio，对于"因此"一词的加强和反复）和"夸张法"（hyperbole，对于"国王爱我"的夸张陈述反映在人声线条的

突然上行）。第14—20小节可以与“解释”相联系，其中的话题是开放的和强化的，在这里是通过堆积法的方式完成（歌词的堆积被蒙特威尔第用快速的歌词重复创造出来）。作品的高潮出现在第21—22小节，歌词唱到“冬天和雨水都已过去，鲜花已经盛开在我们的大地”，这些词或句的解释在蒙特威尔第将音乐推向D音终止的高潮的顺序中体现出来（“激增法”［auxesis］）。由歌词“修剪枝芽的时刻已经来了”暗示出来的“巨变法”（rivolgimento，突然由好变坏），被前面提到的庄严的音调所强调（noema［模糊微妙法］）。在歌词和音乐的对句之后（第28—32小节），“修剪枝芽的时刻已经来了”的重复，现在带有一种反讽的意义（ploce，“新词重复法”），作为“结论”的修辞（对情感的最后的呼吁）。

另一个《雅歌》经文歌的例子是亚历山德罗·格兰迪（Alessandro Grandi,1568—1630）的《原谅我亲爱的》（Veniat dilectus meus,W.3）。1617至1627年，格兰迪任威尼斯圣马可教堂中蒙特威尔第的助手，他也是十七世纪上半叶最具影响力的小型经文歌作曲家。这首作品属于这一时期流行的对话经文歌的类型。歌词改编自《雅歌》第5、6、7首的诗句，形成了在基督和灵魂之间的对话，同时伴有一个合唱的评论。其中，灵魂欢迎基督，而基督转而承诺了救赎。音乐展现了三拍子对应二拍子乐段中旋律和节奏的一系列对比，音节式的谱曲接近宣叙式风格，流动的歌词朗诵优先于格律的外形。相似的对比也用在了世俗室内单声歌曲上（早期康塔塔），包括格兰迪的创作。在世俗体裁中，经文歌歌词有时为了配合有规律重音形式的韵文而进行改编，本该用于三拍子咏叹调的乐段因为与从诗篇借鉴而来的散文诗交替，可能就被改编成朗诵式的二拍子乐段。

十七世纪另一位有影响力的意大利教堂音乐作曲家是贾科莫·卡里西米（1605—1674年）。他在位于罗马的德国人和匈牙利人的耶稣会学院担任了四十四年乐正（1630—1674年），其间他的音乐创作通过耶稣会在整个意大利流传，并且被在学院学习的后世学生带到了德语国家。

虽然卡里西米的教堂音乐代表了1650年代前后的很多方面，但是他为两到三个声部而作的经文歌的风格似乎在1650年之前就已经确立起来。他为一个声部而作的经文歌则在1650年之后才创作。

卡里西米经文歌的大多数歌词都是改写于拉丁语的圣经段落，其中修辞格的加入被作为一种在音乐上创造同等效果的催化剂。音乐的织体通常是模仿式的，但有冗长而复杂的花唱独唱轮流出现或用平行三度演唱，这减弱了对位风格的印象。

在卡里西米的很多经文歌中，用朗诵式风格首先进入演唱的第一声部，接近歌剧的宣叙调。这个朗诵式段落可以立即或随后反复，通常移调四度或五度的第二声部在不同音高演唱。在开放的朗诵式段落之后，所有声部重唱开始进入，可以使用主调织体或者模仿性的依次进入。通过这种方式，朗诵式风格可以与重唱融为一体。

卡里西米几乎所有的经文歌都有一个独立的管风琴通奏低音声部，虽然很少使用重奏乐器，但是通常还是会有两把小提琴和一把低音维奥尔琴。反复乐段很少出现，但旋律或和声特点的细微转变通常使他的一些长大的经文歌变得统一。卡里西米大多数经文歌都被对比性的节拍和动机分成两个部分。这些作品中的很大一部分都是对话经文歌或者包含对话的元素。

宗教对话曲和清唱剧

一些意大利对话经文歌类似戏剧性场景，其中融合了宗教音乐对话曲和早期清唱剧的风格，但是宗教对话曲通常并不打算插入到弥撒或晚祷仪式之中，它们在教堂的晚间布道或宗教团体的小礼拜堂中表演。

宗教对话曲与对话经文歌的一个区别是前者更倾向讲述一个完整的故事，通常使用一名歌手作为叙述者来完成这个目的。例如：乔瓦尼·弗兰切斯科·阿内里奥（Giovanni Francesco Anerio，约1567—1630）为罗马的圣·菲利普·内利的奥拉托利修会创作的《快乐的维维安》（1619年，W.4）。为了教导教堂修会中参加晚间祈祷和布道仪式的男童和会外兄弟，这部作品用简单的道德和宗教评论讲述了伊甸园中夏娃的诱惑。在这部作品中，为了使歌词便于听清，叙述者的角色由合唱演唱出简单的主调风格。夏娃和蛇的角色由独唱歌手展现，但他们的段落很少使用歌剧式的宣叙风格，更多地采用两个声部的多声部织体。这两个声部在记谱上仅仅通过人声旋律线和低音（通奏低音）部分体现出来。这种低音声部的写作模式虽然是无歌词的，但是与人声旋律一样可以在节奏和旋律的类型和程度上取得同样的活跃，同时内声部可以由通奏低音和弦的实现体现出来。这样由一到两个人声声部和带有重要人声特色的通奏低音组成的音乐织体被称为“缩减的多声部”［reduced polyphony］。

贾科莫·卡里西米创作的拉丁语宗教对话曲或清唱剧是为德国人的耶稣会学院的成熟听众和罗马的圣十字天主堂的贵族同盟创作的。因此，这些创作比其他十七世纪初意大利宗教对话曲更加新颖和复杂。它们中的大多数都基于圣经旧约，其中拉丁文圣经的语言更加扩充并且修辞更加强烈。卡里西米的清唱剧《耶弗他的历史》（1650年之前创作，A.30）便是这样一例。

在《士师记》第11章，耶弗他被召回以色列对抗亚扪人。在一场残酷的战役前夜，他宣誓如果上帝可以赐予他胜利，他将烧死第一个来见他的人献祭。在他胜利后，是他的女儿第一个来见他，当她得知耶弗他的悲痛时，她接受了命运，但是要求要有两个月的时间与同伴

放逐在山间来哀叹她的命运，而后一个人死去。最后，耶弗他履行了他的誓言。

作品的脚本作者将两个场景进行了扩充——即以色列的胜利和耶弗他女儿的哀悼。卡里西米通过调式的选择将大量的情绪对比（欢乐与哀悼）戏剧化了。这些调式都被阿塔纳修斯·基歇尔（Athanasius Kircher，1601—1680）探讨过，他是罗马耶稣会学院的教授，在他百科全书式的音乐文献《世界音乐》（Musurgia universalis，罗马，1650年）中论述到：

> （卡里西米）首先开始在节庆式和胜利的调式中展现其对话曲《耶弗他》，这是第八调式。随后，他用另一个非常不同的调式创作哀歌，或许可以看成是第三和第四调式的结合。并且为了展现一个悲剧故事，其中灵魂的悲痛胜过喜悦，他将这一哀歌非常恰当地用这一调式（即第三和第四调式的结合）呈现，可以看得出，这是与第八调式非常不同的，因此，通过它们相反的本质，更好地体现了情感的不同。

的确，这个清唱剧的第一部分是由节奏活泼的合唱伴随小号式的动机、有韵律的咏叹调和叙述式的宣叙调组成，G音（第八调式的结束音）和C音（第八调式的吟诵音）占据了开始和结尾的主要部分和中等长度的段落的和声。乐曲的第二部分开始于第196小节（耶弗他的胜利凯旋），和声围绕E音（第三、第四调式的结束音）和A音（第四调式的吟诵音并经常作为转位第三调式的结束音）进行；第二部分还在有表现力的宣叙调、慢节奏、悼念式合唱和不使用韵律咏叹调上与第一部分形成对比。

《耶弗他》前后两段在歌词和音乐上的大量对比产生了在第二部分开始时的（音乐修辞上的）对比，这里的庆祝突然被灾难预示和悲痛所取代，之前G音上的主要调式有活力的合唱被A小调三和弦开始的有节制的宣叙调代替。基歇尔使用了两个同义词来描绘这里的织体和音乐上的修辞格，他这样解释：

> 对比式或对照式的音乐段落是我们展现相反的情绪的方式，就像贾科莫·卡里西米将赫拉克利特的欢笑与德谟克利特的悲泣做对比，或者就像莱欧努斯·莱欧尼［Leonus Leoni］所说："我睡着了，但我的心还醒着。"（《世界音乐》，罗马，1650年，第八卷，第145页。）

后来，基歇尔从卡里西米的康塔塔《绿色桂冠》［A prè d'un verde alloro］返回到音乐的对比上，并且对照“变化风格”［metabolic style］对其解释，这一术语是他借鉴修辞学的，意思是陈述者频繁的唐突的改变。例如：在喜剧中使用严肃语调，随后转变到悲痛、狂躁等等情感的表现。基歇尔解释道：在音乐中，这种变化风格意味着作曲家频繁地改变调式、或者通过临时变化音的引入将自然音体系移到另一音高体系上。基歇尔将卡里西米作品中的变化风格作为一例摘印在其著作中，见谱例4-4。

谱例4-4：卡里西米，康塔塔《绿色桂冠》节选，引自基歇尔，《世界音乐》，第七卷，第673—674页，作为“变化风格第1例”


It is only by crying,
E pur da pian-
It is only by laughing,
E pur da ri-
de-
re
6
4 3
8 7
re-
re,
it is only by laughing,
è pur da ri-
4 3
it is only by crying,
è pur da pian-
re-
re,
re-
re,
4 3
4 3

谱例4-5：卡里西米，《耶弗他》，第221—223小节

in the joy of my people, in the victory of Israel, and the glory of my father,

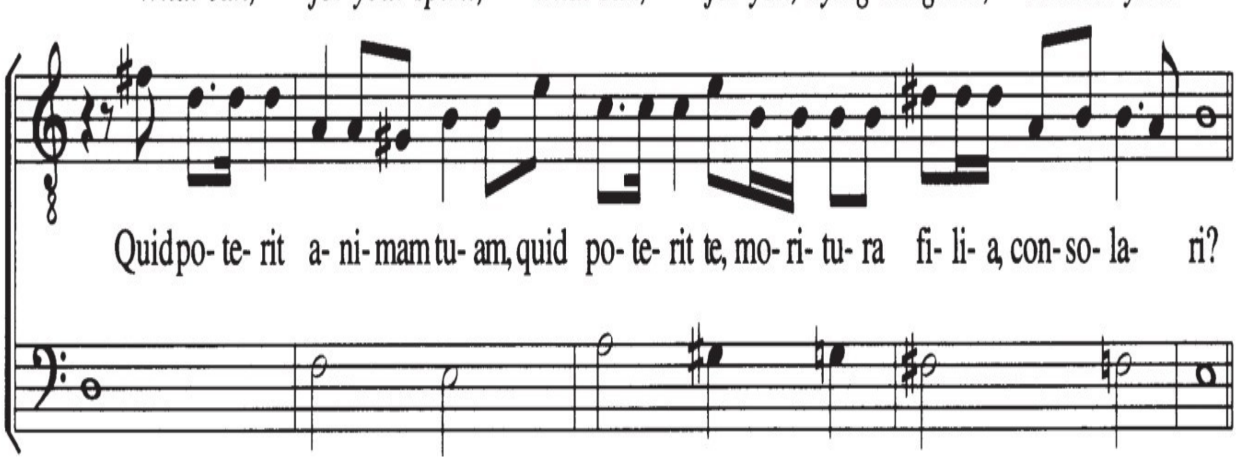
in lae- ti- ti- a po- pu- li, in vi- cto- ri- a Is- ra- el, et glo- ri- a pa- tris me- i,

除了对比的修辞格，卡里西米的《耶弗他》还包含了很多其他修辞格。歌词（推向高潮的词汇和语句）很多扩展的修辞格被运用到了上行的音列中，例如谱例4-5中所示。或在谱例4-6中，卡里西米本人选择将歌词中的"什么能"［quid poterit］拿回到插入语"你的精神"［aninam tuam］之后，以此制造一种修辞格上的间隔重复法（diacope，"在一个或几个词之间重复一些词"）。通过这种方式，他很自然地重复了一个旋律动机。这个问句的最后一个动词支配着这一整句的意思，把它留到最后制造了一种后置法［hypozeugma］的修辞格，先现的弗利吉亚终止式与之呼应，声乐声部上行的变音与询问法［interrogation］的修辞格相一致。在卡里西米《耶弗他》音乐中的其他地方同样制造了词句上的一些修辞格，例如句头重复法［anaphora］、词尾重复法［antistrophe］、中途停顿法［aposiopesis］、顿呼法［apostrophe］、句内重复法［conduplicatio］、首尾重复法［epandiplosis］、连续重复法［epizeuxis］、动作模仿法［hypotyposis］、激烈重复法［iteration］、同音重复法［parechesis］和逐渐告知法［procatascene］。所有这些用法都可以在本书附录A中的"常在音乐中反映的修辞格"中找到。

像卡里西米的《耶弗他》中的修辞格当然也能在很多其他十七世纪教堂和世俗目的的声乐作品中找到，虽然很多运用都不很广泛而且效果不显著。很容易想象卡里西米有意识地选择了这些歌词，并且把修辞学的内容最大化，然后用于构思他的音乐以制造一种修辞格的多

样性，他也将这一方面与他的经文歌和清唱剧创作联系起来，通过这些来培养耶稣会的德国学院中的年轻贵族们对于修辞学的认识和接受，这些人是他的听众。

谱例4-6：卡里西米，《耶弗他》，第256—260小节



大型的协唱教堂音乐

大型的宗教协唱曲或协唱的弥撒配乐作品至少需要一个完整的合唱队，而不仅仅是一些独唱者和在管风琴上通奏低音的实现就可以完成的。这一类型的作品大都与小型的协唱曲和十六世纪使用独唱小组、器乐合奏组外加一到两组合唱的作品有着明显的区别。而且这一类型的作品通常都是为特殊场合创作的，教堂会额外雇用更多音乐家。

十六世纪时，在罗马、威尼斯和其他意大利城市出现了为两组或者更多合唱队创作的作品（其中的器乐会重复或取代一些人声声部），而在十七世纪的每一个重要的意大利城市中这些作品仍然很常见。这些教堂音乐曲集的印刷品或是手稿涉及婚礼、国事访问、皇室成员生日、守护神的节日，还有类似圣诞节和复活节演出的为四个、八个、十二个甚至二十个合唱队而作的音乐，这些合唱队有时位于教堂任何可以使用的长廊和平台，甚至围绕教堂圆顶的底座。但是，体现这种"庞大的巴洛克"的乐谱很难找到，因为为如此大型合唱队创作的音乐通常都是改编自为一到两个合唱队而作的作品。伊格纳奇奥·多纳蒂［Ignazio Donati］在他的《森林的诗篇》（Salmi boscarecci，Op.9，威尼斯，1623年）的前言中解释说：

> 被那些命令我出版这部作品的人的恳求所说服（好心的读者），我把这部作品称作《森林的诗篇》，它们适合小型的节日，我曾想过有必要给它们加一些说明，因为这是一部大型的并包含大量作品的曲集，可以使用几个声部或者很多声部用不同的方式演唱。但是，我已经把它们压缩到一个包含十二个声部的曲集中，此外还加上了通奏低音，以便节省工作并且尽可能减少希望购买这些作品的人的花费。
>
> 首先，前六首作品是可以只用六个声部演唱的，虽然没有哪一首可以例外，但是由于缺少女高音声部，第一女高音声部可以在一个恰当的空间范围内在男高音声部上方高八度演唱，但要区别于真正的男高音声部。如果修女们希望使用这首作品，她们可以演唱男低音上方高八度，从而形成女低音声部。

第二，其余六首作品我将其称为“全唱”［ripieno］，包含另外的六个声部，但仅仅是同时重复其他声部，还有六件乐器，其中有三件低音乐器和三件高音乐器。你可以使用全部这些配置，也可以只用那些增加的声部和乐器，这可以在唱诗班席之上组成另一个合唱队，只是在那些标记着tutti的地方随意重叠“全唱”的声部。

第三，如果你希望制造更多的合唱队，那么前六首的女高音声部、女低音声部、第六声部和低音声部可以被安排在管风琴楼厢上演唱。伴随低音乐器的第一男高音声部可以充当第二个合唱队。伴随高音乐器的第五声部可以形成第三个合唱队。并且如果你已经有很多份作品的谱子，那么你可以增加另外两个合唱队，在三个较低的人声和乐器组中创造出一个合唱队，在三个高音声部和乐器组中创造出来一个，让两个女高音声部在男高音上方八度演唱，如果需要的话，还可以在全唱中重复声部演唱。或许你还可以用后六首作品制造一个单一的合唱队，作为第四合唱队和全唱。我相信使用这些作品的人会满意这些音乐的品位和评价。

第四，如果你愿意，你可以将后六首作品用人声和乐器共同表演，请注意如果我提到“solo”一词仅指没有器乐的独唱，应该演唱；我提到“trombone”“violin”时仅指乐器应该演奏；而标记“tutti”的地方指的是演唱和演奏在一起。但是如果想将其中任意一首用于独唱声部或者乐器独奏，那么需要告诫表演者要在适当时间和地点表演，在表演时提示他们音乐还剩多少并且标明休止，告诉音乐家何时应该进入。

第五，在弥撒的“信经”中，当出现“复活”［Etresurrexit］时是三拍子的，如果需要器乐演奏，他们可以单独演奏，这样可以制造一个间奏。然后你可以使用人声和器乐一起重复这一间奏。同样在其他为六个声部而作的协唱弥撒的第二个“全唱”中，可以做相似处理。近来它与我的无伴奏弥撒一起印刷。你可以在第一首“圣母颂歌”的“普世的以色列”［Suscepit Israel］这句歌词处用同样方式演奏一个器乐间奏，同时也要注意，上述的“信经”出现“并再次”［Et iterum］的歌词时是四声部的，并且第二个合唱队也有合适的声部去演唱它。为了达到满意的效果，第一合唱队中的男低

音、男高音和女低音声部将退出，取而代之的是女高音声部与第二合唱队的这三个声部演唱这句歌词。

第六，“圣哉经”和“羔羊经”的配乐按照威尼斯的方式进行简单处理，因此音乐可以更快地结束，以便留下更多时间给“举扬圣体”中的声乐和“圣体经”中的器乐。因此，对我来说，给聪明的歌手们以指导已经足够了，对他们来说，我希望这部作品可以带给他们欢乐。如果是这样，或许不久之后我的其他作品也会出版，从而愉悦那些甚至对于小事情也可以做到更好的人们。在这个时候，开心地生活吧。

并不是所有大型教堂协唱音乐都是从为一到两个合唱队而作的作品改编而来的。这一类的一些最具特色的作品为独唱或者器乐重奏使用了不同风格和习惯，并且许多都运用了在声乐和器乐重奏中的不仅仅从低声部构架出来的真正的通奏低音。这类大型协唱中最有名的当属威尼斯圣马可教堂的管风琴师乔瓦尼·加布里埃利（Giovanni Gabrieli，约1554—1612）创作的经文歌《在教堂里》（In ecclesiis，A.31）。

《在教堂里》似乎是为威尼斯政府显要人物的周年游行与圣马可教堂和救赎会的高级修士和相关人士创作的。威尼斯的统治者曾经宣誓如果这个城市可以从瘟疫中解脱，他们便建造这座教堂。1577年的首次游行之后被规定每年都要举行。相同的事情发生在1631年，安康圣母教堂被命令建在大运河河口就是为了感恩另一场瘟疫的结束。后一座教堂富有创意的游行模仿救赎会的古老传统，参见图4-2。在这幅图画中，游行队伍开始进入金碧辉煌的教堂，我们可以想象，在那里一个大规模的包含人声和器乐的卡贝拉正在开始表演类似《在教堂里》这样的音乐。



图4-2 马尔科·博奇尼［Marco Boschini］的版画，描绘了1644年威尼斯安康圣母教堂的行进

加布里埃利的《在教堂里》出版于他去世之后的1615年，但是可能作曲家在1600年之后就已经完成创作，处于他最早的一些宗教协唱曲创作时期，这些作品中的乐器都被明确指定——三把木管号、一把小提琴、两把长号和管风琴的通奏低音，另外还有四声部合唱队和四声部独唱［SATB］。其歌词包含五言诗句，选自各种独唱的交替圣歌，通过独唱声部轮流演唱，并与合唱的叠句“哈利路亚”相交替。这一叠句形式和作品独特的整体对称性（女高音诗句—叠句—男低音诗句—叠句—器乐间奏—女低音和男高音诗句—叠句—女高音和男低音诗句—叠句—全唱诗句—叠句）属于典型的十七世纪早期宗教协唱曲。这首作品是基歇尔所谓的变化风格很好的例证，因为像急剧的和声转换经常与节奏节拍、速度和织体的对比相结合，使得音乐具有持续强烈的表现性和扩展的感觉。在音乐中，加布里埃利强调或者创造了大量的修辞格（词尾重复法antistrophe，对句法antithesis，中途停顿法aposiopesis，顿呼法apostrophe，激增法auxesis，连续重复法epizeuxis，夸张法hyperbole，模糊微妙法noema）。前两个独唱诗句朗诵式的创作方式接近宣叙风格。第二实践的不协和音在器乐间奏中听到。独唱声部在最后诗句同时具有的装饰性是“心智对位”的写照。因此，《在教堂里》是十七世纪早期意大利音乐的典型创新总汇。这首作品显然在那个时期很有名，它与其他类似作品似乎在意大利及其他地方都具有相当大的影响。

加布里埃利1612年8月去世，仅离克劳迪奥·蒙特威尔第就任威尼斯圣马可教堂的乐正一年时间。作为圣马可教堂的乐正，蒙特威尔第负责创作大量的仪式音乐和为这一地区的重要场合创作音乐，包括1631年11月21日为瘟疫的结束创作的感恩弥撒。其中“荣耀经”曾被认为在其1641年《道德与精神曲集》［Selva morale e spirituali］中出版。出版的音乐中明确了七个声部的合唱队、七个独唱声部、两把小提琴、管风琴的通奏低音，并且使用四把长号或者四件维奥尔琴去重叠合唱中的男高音和男低音声部。从当时报酬记录和对于事件的描述中可以得知，两把小号也在“荣耀经”中演奏，鉴于当时小号演奏者的习惯，他们的演奏可能是没有记谱的即兴。像这样的音乐是当时市政传统、政府权威、国家荣耀、市民虔诚和对于神圣信仰的声音象征，这

个综合体显示的是十七世纪的典型特征，但却是我们今天难以想象的。

注　释

[1].例如：作曲家拉菲勒·阿莱奥蒂（Raffaela Aleotti，约1570—1646年之后）、卡特琳娜·阿桑德拉（Caterina Assandra，约1590—1620年之后）、罗莎·吉阿琴达·巴达拉（Rosa Giacinta Badalla，约1662—约1703至1719年之间）、玛丽亚·卡特里娜·卡勒加里（Maria Caterina Calegari，1644—约1662）、弗兰切斯卡·卡特里娜·切兰纳（Francesca Caterina Cellana，约1634—1690年之后）、奇亚拉·马加利塔·科佐拉尼（Chiara Margarina Cozzolani，1602—约1676至1678年之间）、苏尔皮提亚·切瑟斯（Sulpitia Cesis，活跃于1619年左右）、伊莎贝拉·莱昂纳达（Isabella Leonarda，1620—约1700）、克劳迪亚·弗兰切斯卡·鲁斯卡（Claudia Francesca Rusca，约1593—约1641）、克劳迪亚·塞萨（Claudia Sessa，约1570—约1617至1618年之间）、鲁克莱齐亚·奥斯纳·维扎纳（Lucrezia Orsina Vizzana，1589—1662）。

第五章
1650年之前法国的舞台、器乐和教堂音乐

《皇后喜剧芭蕾》

法国王权比意大利的托斯卡纳大公国和其他地域的政权都要更大、更富有和更有权力，并且它的政治与税收体系使得其政府和财富比西班牙、英格兰或者神圣罗马（奥匈）帝国更加集权化。十六、十七世纪的法国君主甚至以牺牲地方贵族和议会的财产为代价，进一步增加自己的权力。为了进一步达到这一目的，十七世纪法国的音乐盛况包含了比意大利早期歌剧更加明显的政治宣传。

十七世纪法国音乐盛况的核心类型便是宫廷芭蕾［ballet de cour］，其基本的结构是由一系列通常来自神话的表现寓言人物的盛装舞者（通常为宫廷侍臣）构成的。虽然这些芭蕾在大厅或者舞厅而非在剧院演出，但是场景的因素甚至戏剧装置也通常得以运用。这些场景因素经常被盛会车辆搬进搬出大厅，就像在游行队伍中的使用一样。有些芭蕾中的入场曲与由专业歌手演唱的或者印在节目单手册上说明性的词句相联系。在某些芭蕾中，带说白的戏剧性场景提示了某些故事线索，其中芭蕾的入场曲可能充当在戏剧的幕与幕之间的间奏。虽然法国宫廷芭蕾基于被称为“假面舞会”［mascherata］或“舞蹈节日”［festa da ballo］的意大利盛观表演之上，但是法国独有的特点却在十七世纪早期发展起来。

在1581年的《皇后喜剧芭蕾》［Balet comique de la Royne］中开始使用了一系列宫廷芭蕾，这些成为整个巴洛克时期法国音乐盛况的中心传统，直到十七世纪七八十年代才被近代歌剧取代。从它上演到亨利六世去世的十九年间，至少有八十部新的宫廷芭蕾创作和表演，平均每年四部，意大利宫廷的歌剧也很少能够超过它。《皇后喜剧芭蕾》比它之后大多数的宫廷芭蕾具有更多的戏剧连续性。事实

上，它被改编成了融合歌唱的五幕短小话剧形式，每一幕都带有一个幕间剧（它们使用意大利的术语）来指示没有对白的歌唱和舞蹈。

《皇后喜剧芭蕾》开始于一个令人惊讶的情节，因为一名骑士在场景中突然向坐在观众席中的国王陈述（图5-1：一位骑士正祈求国王的帮助）。他祈求国王的帮助，抗击女巫瑟西阻止法国重回黄金时代的阴谋。在随后的一场中（A.32）呈现了瑟西通过夺取人的理智而将人变为猛兽的情景。在墨丘利抗击瑟西失败后，雅典娜女神解释道，仅仅通过道德抗击女巫的所有尝试注定都得不到法国国王和他的律法的帮助。而主神朱庇特战胜了瑟西并且将她的魔杖献予国王，国王便是"法国的朱庇特"。

宫廷芭蕾的剧情和事件显然昭示了一个政治信号，通过寓言加以明确声明和强调。这个政治信号甚至显得更加清楚，因为所有的对白和舞蹈的角色都是由组成宫廷皇室内部圈子的贵族和贵妇人们表演的。为了理解这一政治信号，我们必须岔开话题讲一点法国历史。



图5-1 一位骑士正祈求国王的帮助

主管这部宫廷芭蕾的亨利三世是1574年至1589年在位的法国国王，其在位期间正值法国天主教徒与新教（加尔文宗）胡格诺教徒的宗教战争。而亨利在位时由于瓦卢瓦王朝单传男性血脉即将断裂产生的一系列冲突使得事情更加严重。"贝尔热拉克和平条约"（1577年）暂时结束了敌对；胡格诺教徒在《普瓦捷敕令》下失去了部分自由，并且西班牙国王和其他天主教王侯支持下的天主教神圣联盟的贵族势力也被瓦解。在此局势缓解期间，虽然潜在的一些冲突并没有得到解决，《皇后喜剧芭蕾》还是被创作出来并上演了。

法国宗教战争酝酿的与之相对应的政治哲学要比战争本身持续时间长。如果国王不能确保对胡格诺教徒宽容的话，他们就要行使攻击国王的权利，并且他们对于君主的权力和其子民的权益产生了根本性的质疑。与胡格诺教徒的契约理论相悖的是教皇至上主义，这是一种天主教极端主义哲学。教皇至上主义者害怕强大的国家君权可能意味着教皇权威成为附属。在这些极端之间还有政策党派，被当作支持强大君权的需要，可以抵制教皇至上主义和胡格诺教徒的过激行为和贵族派系造成分裂的影响。这便是《皇后喜剧芭蕾》所要传达的哲学。从强调这种被动的服从中诞生了国王神圣权力的理论。法国首次陈述这一理论是在皮埃尔·德·贝卢瓦［Pierre de Belloy］的著作，特别是他的《皇室的权威》（De l'Autorité du roi，1588年）中，他宣称君权是上帝赋予的，只有国王对此有责。因此，这种权力在国王和其子民之间没有契约关系。他认为国王拥有绝对权威。

在很多方面，政策党派的地位是在芭蕾小册子中被皇后提到而创造出来的，她是乌尔比诺公爵洛伦佐·梅第奇［Lorenzo de'Medici］的女儿凯瑟琳·梅第奇［Catherine de'Medici］。作为三个之后成为法国国王的儿子的指导和政治顾问，凯瑟琳卷入了与天主教极端主义者长期的争斗，这些极端主义者受到西班牙和教皇的支持，试图控制法国王权并消灭其独立的意图。

凯瑟琳对于从她的老家意大利带到法国皇家宫廷的大批艺术家和音乐家起到了很大作用。其中就有巴尔扎里尼·达·贝尔吉奥约索［Baltzarini da Belgiojoso］，他作为意大利皮埃蒙特地区（意大利极北部，临近都灵）小提琴家中的一员于1555年来到法国宫廷。他将其名字改为法国化的Baltasar de Beaujoyeulx，并成为凯瑟琳官邸的一位

绅士，也就是他设计和排演了《皇后喜剧芭蕾》和另外两部同样重要的先驱作品《爱的天堂》（Paradis d'amour，1572年）、《波兰芭蕾》（Ballet polonis，1573年）。

另一方面，宫廷侍臣和歌手兰伯·德·比尤利（Lambert de Beaulieu，约1559—1590）的《皇后喜剧芭蕾》的音乐很不意大利化。包括重唱和独唱的声乐部分反映出被称为“古风格律音乐”［musique mesurée］的十六世纪主调风格的法国尚松的独特发展。这在诗歌中有一种对应的类型叫“古风格律诗”［ves mesuré à l'antique］，是1567年由贵族诗人和学者让-安托万·德·拜夫［Jean-Antoine de Baïf］创立的，后被诗歌和音乐学会［Académie de Poésie et de Musique］的成员发展，这一学会是由拜夫和音乐家约阿希姆·蒂博·德·库维尔［Joachim Thibault de Courville］于1571年设立的，作曲家兰伯·德·比尤利也是其成员。

诗歌和音乐学会规定的宗旨几乎与同一时间创立的佛罗伦萨的卡梅拉塔一致，即重新寻找和复兴古代希腊和罗马音乐、诗歌和戏剧中寓言式的道德和精神影响。但是，拜夫得出了一个非常不同的结论。他认为重点在于组织经典希腊文和拉丁文诗歌的长短音节模式之中，他试图把这些模式运用到法语诗歌之中。

当这些长短音节模式在“古风格律”的配乐中被转化成二分音符和四分音符时，产生了不能组合成有规律的节拍的节奏模式。《皇后喜剧芭蕾》的重唱清晰地展现了这些特征，而且也体现在独唱“朗诵”（独唱声部的“朗诵”）中，例如在第一、第二部分的格劳库斯［Glaucus］和特蒂斯［Thethys］的对话中，这个特征只是部分被简短的、记谱的装饰性的加花变奏所掩盖。谱例5-1展示的是格劳库斯和特蒂斯对话的最后一部分略去装饰的独唱旋律（A.32）。

谱例5-1：格劳库斯和特蒂斯对话的一部分略去装饰的独唱旋律



然而，大多数法国宫廷芭蕾的音乐都是舞曲，特别是当我们增加实质上是带歌词的舞曲的合唱和歌曲时。舞曲和独唱歌曲也有其他的用途，它们独立于宫廷芭蕾而独立传播和表演。

宫廷芭蕾的舞蹈类型以及其他盛况和社会情境

舞蹈是十七世纪法国王室宫廷和大多数贵族官邸中一种很重要的社会和文化活动。它包含了艺术、消遣、社会礼仪、政治确认和娱乐多个方面。舞蹈中的高度技巧对于所有贵族和贵夫人都是必须的，而很多法国国王都自诩为舞台上的独舞者。舞蹈编排包含步伐的类型和顺序、地面动作的几何学模式和复杂的上半身姿态，例如鞠躬和手势模仿了风格化的宫廷举止。不同的舞蹈类型通过音乐上的节拍、速度、曲式类型和潜在的节奏模式加以区分，有些似乎细微的不同，今天看来难以掌握的困难在那个时代都被认为是很基础的。

舞蹈编排是区分这些舞蹈类型的音乐特征的关键。十七世纪早期最好的法国舞蹈编排的信息来源是热安·塔布洛［Jehan Tabourot］的《舞蹈艺术》（Orchésographie，1588/1589年），塔布洛是朗格勒教区的主教区牧师，他常化名图瓦诺·阿博［Thoinot Arbeau］。他描述了每一种舞蹈所使用的舞步，画出了图示，并且将它们对应了音乐节奏。在很多情况下，舞步的集合、准备和停止表明了在一些特殊舞蹈中的典型舞式、流动和结束点。舞蹈中潜在节奏模式也通过标记五弦的西班牙吉他指位谱的弹拨模式跃然纸面。

关于潜在的节奏模式的其他信息来自法国数学家、哲学家和音乐理论家马林·梅尔塞内（Marin Mersenne，1588—1648）的多卷本音乐文献《世界的和谐》（Harmonie universelle，1636—1637）中的节奏分析系统部分。梅尔塞内将舞蹈的潜在节奏模式通过运用古希腊和古罗马学者和诗人的诗歌韵律的符号、术语和概念加以区分。当运用于诗歌时，这一系统确立了用“U”和“—”标记的长短音节，并用韵脚将它们分组。

当梅尔塞内将这些诗歌节拍的古典理论（他称这一理论为“节奏”，rythmique）用于音乐时，他把长短音乐韵律的抽象概念转化为音乐节拍允许的四分音符和二分音符。即便如此，他也清楚这些对应古典韵脚的四分音符和二分音符的模式在音乐中并不是像在某些诗歌类型中将长短（或者重读和非重读）音节重复使用的。他认为即使是最简单

的舞蹈，实际的节奏也要复杂得多。因此，他认为舞蹈音乐中较短的音符是在假想的大概的四分音符或者二分音符中划分出来的，同时较长的音符时值则来源于这两种音符或者更多音符的省略。

梅尔塞内的洞见在于某些长时值与短时值的模式是潜藏在实际的舞蹈音乐之中的。这些模式有时候反映在舞蹈旋律的和声进行中，或者在伴奏部分的节奏中。也有时候，一个或者很多短时值与一个或者两个长时值搭配似乎可以在时值配合的层面上反映出一个拓展的强拍［arsis］和弱拍［thesis］的结合，通过表面的节奏、节拍、旋律型与和声创造出一种运动与静止、不稳定与稳定，或者能量的潮汐和流动的效果。在很多情况下，梅尔塞内将某些长短时值模式与一个特殊的、熟知的用于行进的鼓点相联系。他指出相对应的鼓点很适合基于长短模式的舞蹈，虽然他并没有说其实宫廷或者剧院就使用鼓进行舞蹈的伴奏。当小提琴或者维奥尔琴的弓法被注明用于舞蹈伴奏时，梅尔塞内指出运弓的重音模式经常与舞蹈运动相对应，而且很多时候阿博记录的典型舞步也反映了梅尔塞内的长短时值模式。

依照梅尔塞内的说法，“**帕西梅塞**（Passemezze，也译帕萨梅佐）……便是用轻盈的步伐围绕厅堂漫游时的舞蹈，然后穿越到中间位置，就像这个词语表示的意思那样（‘在中间的舞步’）。要不然它的名称来自它的舞步，其中一半是有韵律的……它与热闹的舞蹈步伐U U U U——有关，其节拍是二拍的”。谱例5-2是梅尔塞内用来展示帕西梅塞的旋律，在此例中，舞蹈步伐被附加成了五线谱上方的四分音符和二分音符的形式。舞步对应的四分音符大致与更快速的实际的舞曲旋律相联系，同时梅尔塞内节奏运动的二分音符则与旋律中更慢的节奏有关。A.33a是为标准的法国宫廷五声部弦乐队（一个小提琴声部、三个中提琴声部和一个低音提琴声部［大形制的大提琴］）而作的十七世纪早期的帕西梅塞，由皮埃尔·弗朗西斯科·卡鲁贝尔（Pierre Francisque Caroubel，逝世于1611年）创作，他是法王亨利四世宫廷的小提琴家。

谱例5-2：梅尔塞内使用的帕西梅塞旋律


5
9
13
17
21
25
29

阿博论述到"一名骑士可以穿着斗篷并佩戴刀剑跳**帕凡**［Pavan］舞，而（女士们）……则穿着她们的长袍得体而庄重地踱步"。梅尔塞内认为帕凡来源于西班牙并且其名称意为开屏的孔雀，但现代学者将它的来源追溯到十六世纪初的意大利。梅尔塞内把与帕西梅塞相同的诗歌音步给了帕凡。谱例5-3是卡鲁贝尔创作的《西班牙帕凡舞曲》［Pavane de Spaigne］的第一段，谱面上附加了阿博为《西班牙帕凡舞曲》的编舞和梅尔塞内的舞蹈步伐，同样使用四分音符和二分音符表示。请注意此例开头和结束的编舞都通过"双脚合拢"（FT）形成了两小节一组的结构，同时增加了"单脚悬空"（FA）的情形。重复音高或者相似的和声进行形成了相同的两小节一组的音乐感觉。编舞的中间段落由小碎步组成，在♩♩𝅗𝅥的节奏中每踢三下交换一次脚，因此这段舞蹈的舞步并没有划分两小节乐句。

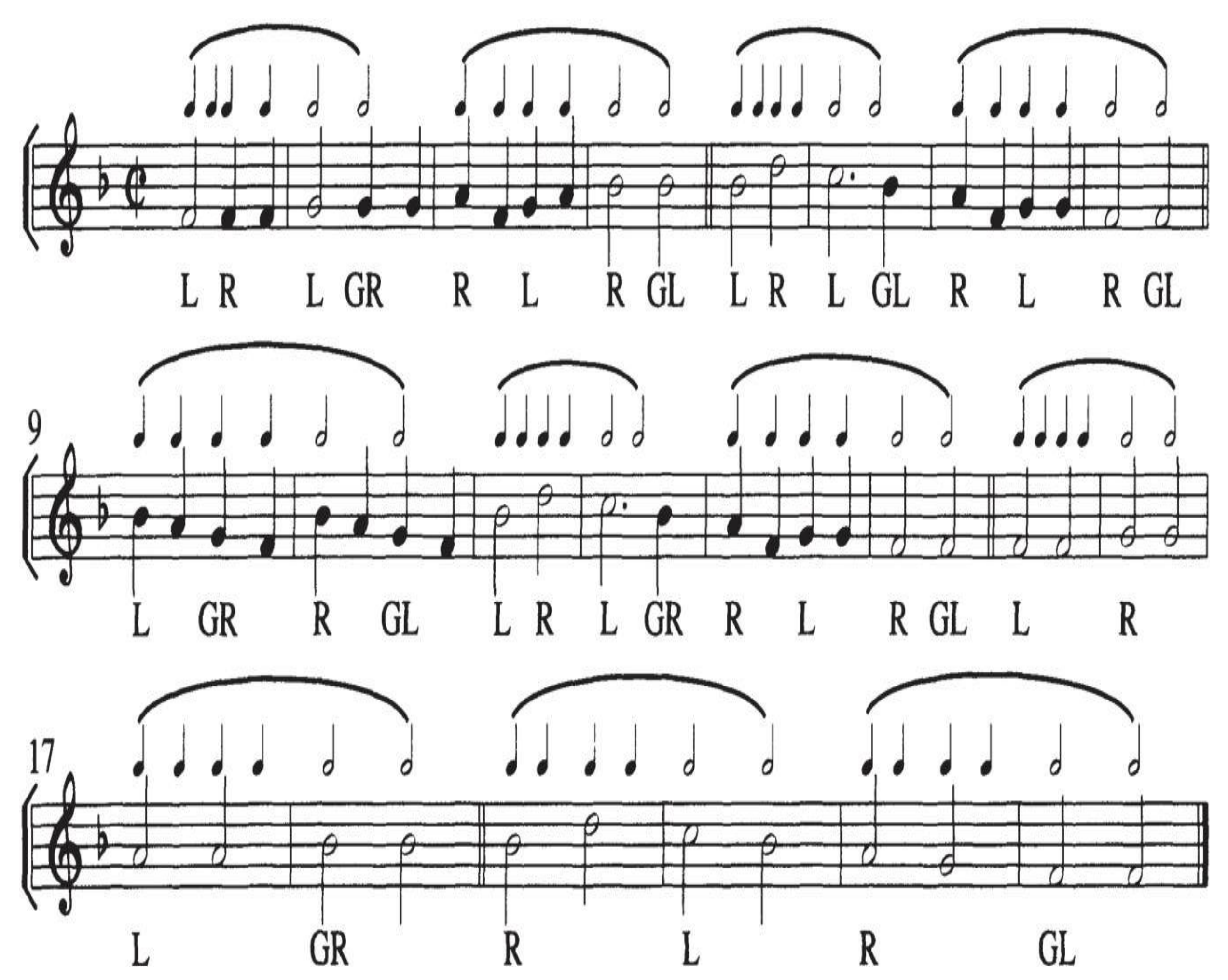
谱例5-3：卡鲁贝尔的《西班牙帕凡舞曲》的第一段



L FT R FT L FA F F
9
F F F F F FT FA FA FT

梅尔塞内指出：“**阿勒芒德**［Allemande］是一种源自德国的舞蹈［Allemagne］，其韵律类似帕凡。”阿博写道：“你可以组成一组跳（阿勒芒德），因为当你与一位女士手拉手时，其他人可能会在你后边排起队伍，每一个人都有其舞伴。而你们可以一同跳二拍子的舞蹈，向前挪步。或者你愿意的话，也可以向后挪步，三步走一步踢［grève］……而在某些特定部分是一步走一步踢。……”谱例5-4中标明了在阿勒芒德旋律之上阿博的编舞。请注意左（L）右（R）脚行进中的交替，通常用一个风格化的踢脚标注出两小节乐句，这一踢脚称为“grève”，可以是右脚踢（RG）或是左脚踢（GL）。在谱例5-4中，三个这样的两小节乐句结束于相同音高的两个二分音符上，与梅尔塞内的二分音符的舞步相对应，同样标注在乐谱上方。这样的分句似乎是十七世纪早期阿勒芒德用于舞蹈的典型特征。纯正音乐表演的阿勒芒德则展现出更加多样的形式，事实上是所有舞蹈类型中在节奏上最没有规律的。例如A.34中的两首阿勒芒德，是米歇尔·马祖埃尔（Michel Mazuel，1603—1676）创作的舞曲组曲，他从1636年到1674年担任法国皇家宫廷的小提琴师。

谱例5-4：阿博的阿勒芒德编舞



萨拉班德［Sarabande］是一种三拍子舞蹈。梅尔塞内用一种潜在的诗歌音步将它划分为两小节：U U U—U。梅尔塞内的萨拉班德旋律的表面节奏与其诗歌音步非常接近，只是把每个音步的长"音节"简单地分开。谱例5-5是马祖埃尔的一个简单的五声部萨拉班德，选自其《酒神盛宴的国王芭蕾》［Ballet de roy des festes de Baccus］，于1651年在法国王室宫殿上演。其潜在的诗歌音步通过四分音符和二分音符的叠置展示，是明显的重奏音乐中的复合节奏，其中包含一些细小的不同。音乐的第二段的第5和第7小节在第2个音符延长时值，这一特点似乎从十七世纪中叶以后在萨拉班德中显得尤为重要。同样的特征也在马祖埃尔创作的组曲的另外两首萨拉班德中看到（A.34）。所有这些十七世纪前半叶对这种舞蹈的评论都表明萨拉班德是一种活泼的舞蹈。

谱例5-5：马祖埃尔《酒神盛宴的国王芭蕾》中的一首萨拉班德，1651年



沃尔塔［Volta］是一种活泼的三拍子舞蹈，梅尔塞内将其划归为三种可能的诗歌音步：U U U 一，U 一 U 一 和 U U——。他补充道：“它的命名还因为经过几步向右之后，男士会在转身时让女士跳跃，随即在引领女士旋转一段时间后，男士用左臂挽着女士的腰部，让她转几圈后，如果想让女士腾空他可以将她抱高（见图5-2）。”阿博抱怨道：“在跳（沃尔塔）时，女士在这种方式下更多地是被动地蹦蹦跳跳，而不是故意要展示她们裸露的膝盖，除非她们用一只手遮盖裙子。”谱例5-6是卡鲁贝尔创作的非常典型的沃尔塔，其中三种节奏的舞步都被梅尔塞内标注和命名。

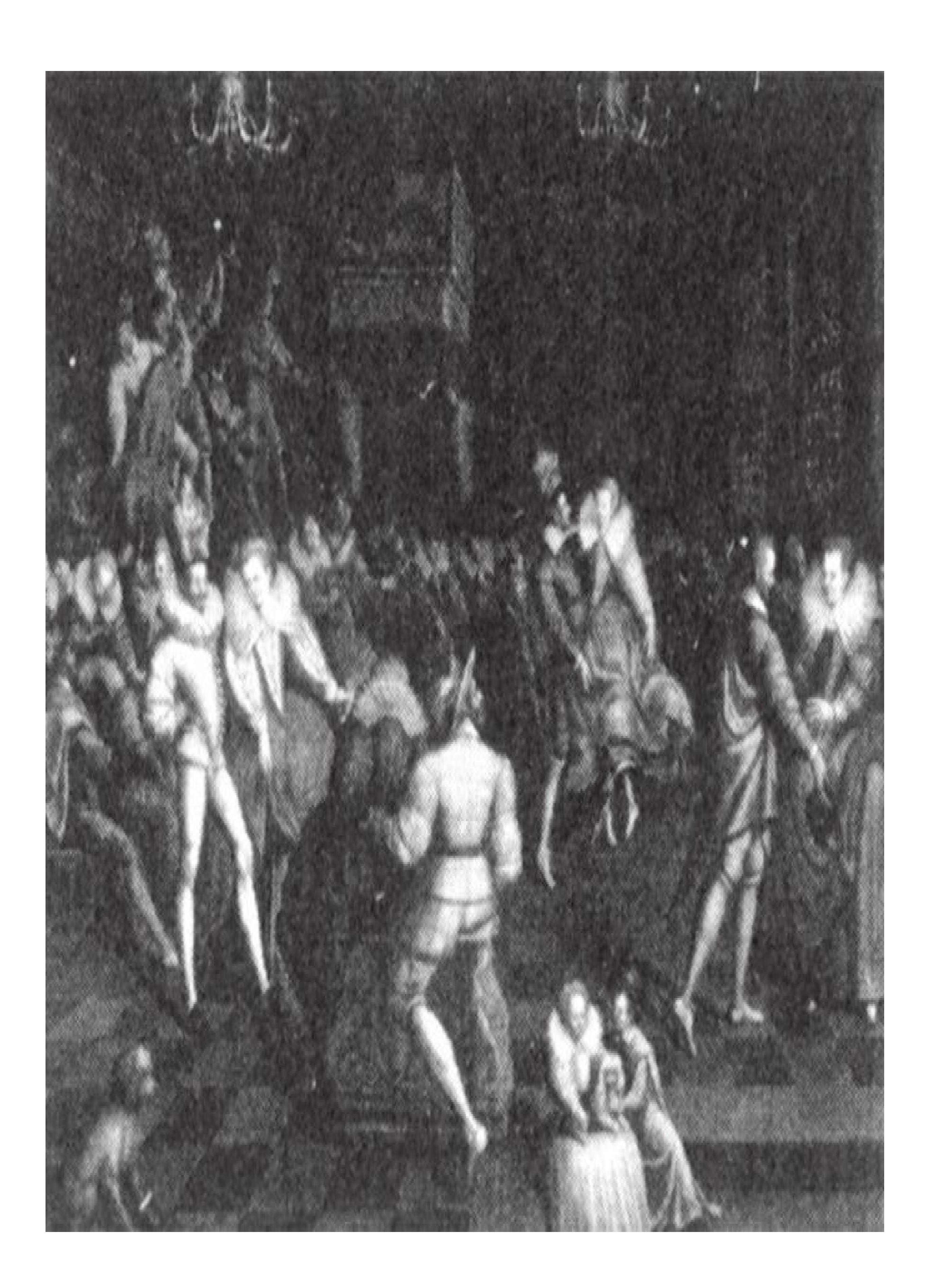
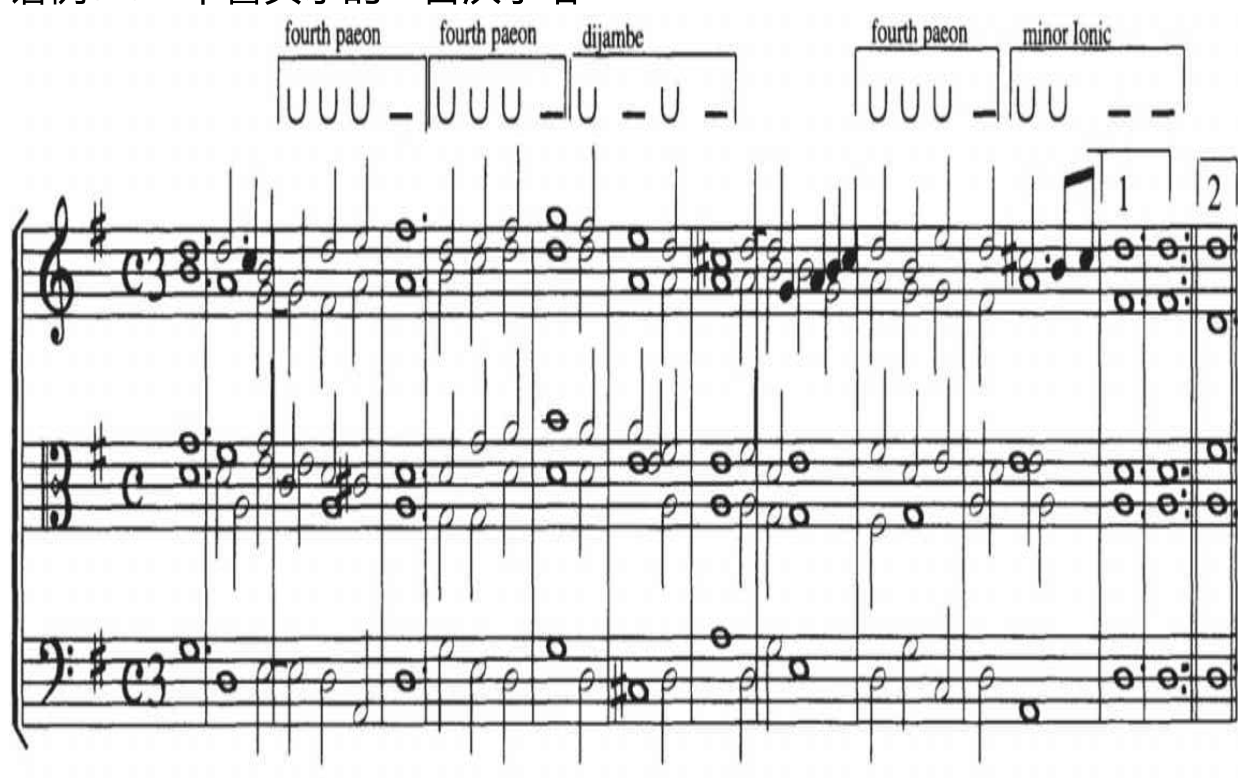
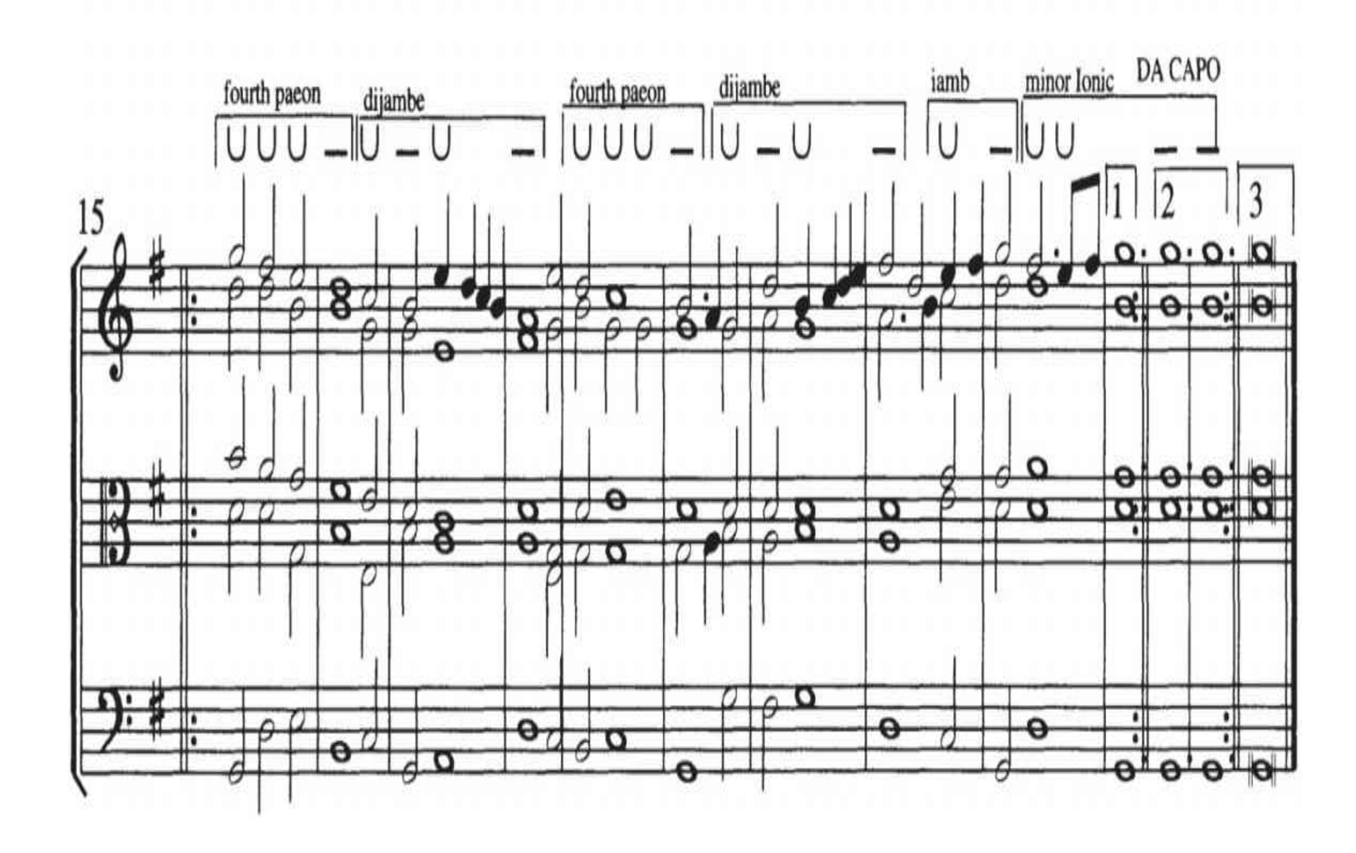


图5-2 在法国国王亨利三世的宫廷跳沃尔塔舞，约1585年

谱例5-6：卡鲁贝尔的一首沃尔塔

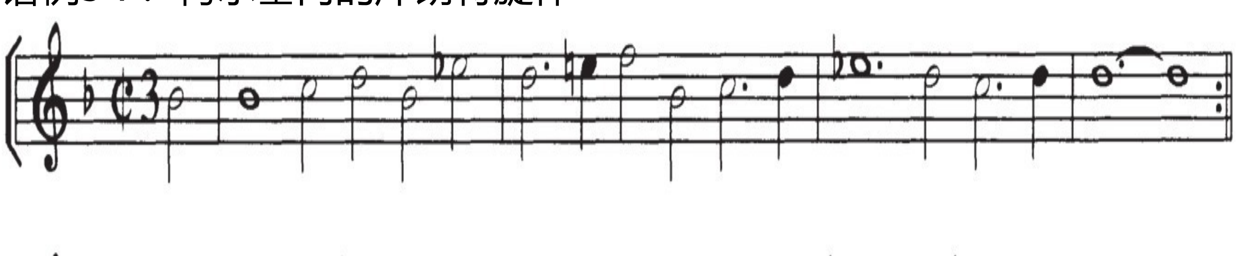


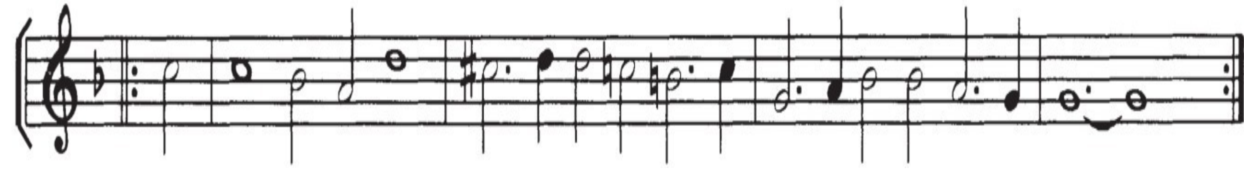


梅尔塞内讲述：“在所有舞蹈中，**库朗特**［Courante］是最经常在法国运用的，并且是只有两人同时舞蹈的。因为它的曲调符合一个抑扬格（或短长格）音步U—，所以整个舞蹈自始至终都是来来回回的跳跃。它的一小节有两个舞步组成，每一步数分配给一只脚，交替使用有三个动作的舞步，即曲步、扬步和落步。其动作被称为sesquialtera（$\frac{3}{2}$）或triple（$\frac{3}{1}$）。”

梅尔塞内的一个库朗特旋律的例子（谱例5-7）开始于一个起音音符，其作用是建立起一种主导的抑扬格模式，而偶尔换成扬抑格（或长短格）音步—U。每一段音乐结束时的连音符展示节奏真正分成了六个二分音符的韵律单位，这个六拍单位在十七世纪初库朗特舞蹈划分小节时带有$\frac{6}{2}$拍比例的标记，但是也在库朗特音乐中经常使用同样常见的$\frac{3}{2}$拍的比例。

谱例5-7：梅尔塞内的库朗特旋律





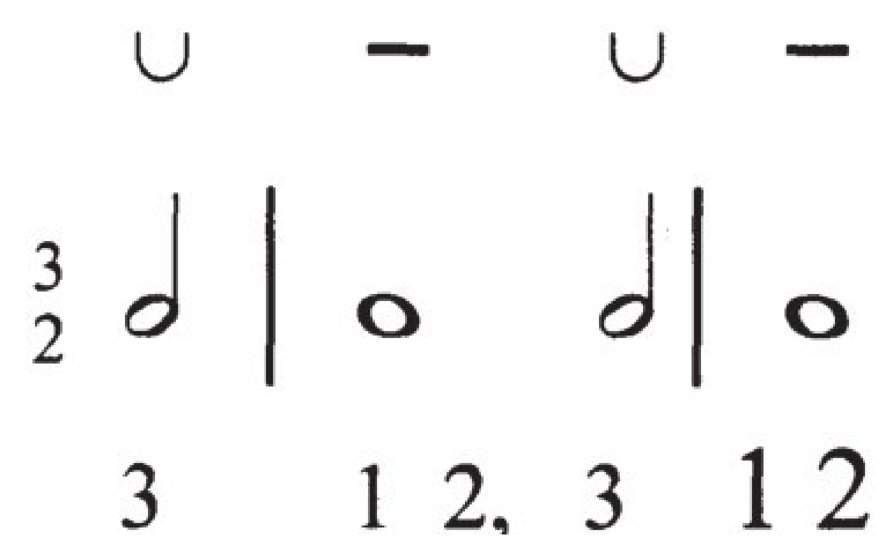


图5-3抑扬格的库朗特节奏

抑扬格节奏（U—）在十七世纪初的库朗特中占据主导地位，导致将六拍韵律的单位分成了两组三拍（见图5-3）。而发展至十七世纪中叶，有人发现六拍单位被划分成了2＋2＋2的形式，并与3＋3的组合不规则地交替。这六拍的一些细分形式经常在同一小节中的各种器乐旋律中显出不同。这样的例子可以在A.34的马祖埃尔的两首库朗特中找到。当梅尔塞内提及“一小节中两个舞步”可以与“三个动作的舞步”交替使用时，我们可以猜测他指的是六拍的小节，并且舞步的交替与音乐在3＋3和2＋2＋2拍子组合之间的游移相一致。



图5-4 阿博的一种跳跃舞步［capriole］的插图

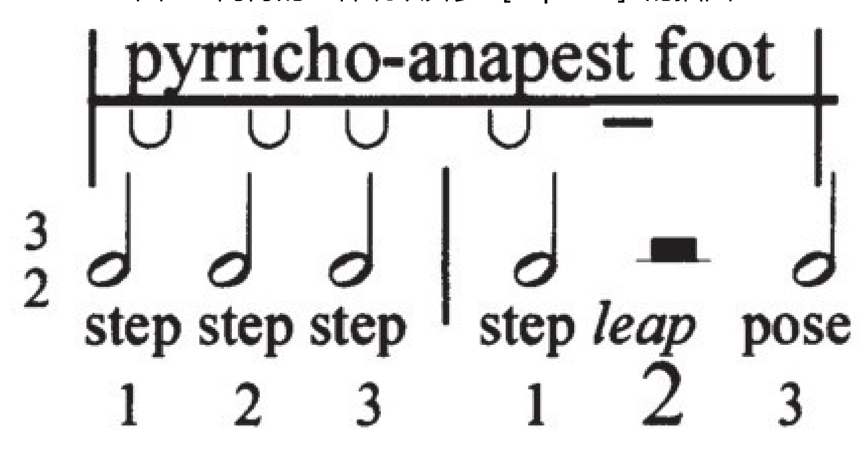


图5-5 典型的加亚尔德舞步

加亚尔德［Galliard］是一种带有腾跃的舞蹈，即高度腾跃配合以向后和向前的快速步伐移动（见图5-4）。其音乐是三拍子的，梅尔塞内将其归于U U U U—的节奏音步。这一音步不能清楚地在任何一首加亚尔德旋律中找到，它似乎更与编舞有关联，对于此，阿博给出了十一种编舞形式，所有这些都有三种动作的五个舞步。阿博所有加亚尔德模式的共同特征是有一系列在强拍的四个连贯的舞步或者踢步，紧接着一个高腾跃和一个亮相，即1 2 3 /1 2亮相（见图5-5）。就像在十六世纪那样，十七世纪早期三拍子的加亚尔德经常与一个二拍子的帕凡或者帕西梅塞成对出现，其中加亚尔德是音乐的变奏形式。《谱例集》33a和33b就是这样类型的舞蹈组合。虽然加亚尔德的六拍舞步模式总是呈现出（两小节）六拍的音乐单位，但在谱面上却记作比例符号3或者$\frac{3}{2}$，但从不记作$\frac{6}{4}$。像库朗特一样，不论是二分音符还是四分音符，一首加亚尔德通常体现出在3＋3和2＋2＋2节奏组之间的转换。

梅尔塞内将**加沃特舞曲**［Gavotte］归于一种二拍子的法国布朗莱舞曲［branle］的类型，它在节奏音步上以U U U U——为特点。据阿博称，加沃特舞蹈是站成一排或围成一圈，并且用交叉脚和一个慢跳造成一个斜向的动作。其舞步倾向以四分音符为一对来划分，并且每四个小节乐句由一个腾跃开始。

布列［Bourrée］是一种快速的二拍子舞蹈，并由一个四分音符弱起。典型的布列的编舞与其音乐的节奏和乐句密切相关，见谱例5-8所示，“布列舞步”［pas de bourrée］是为很多不同舞蹈编舞的基本材料之一。

谱例5-8：马祖埃尔的第一布列舞曲的旋律，带有编舞



宫廷埃尔曲

宫廷埃尔曲［air de cour］[1]是大约1571年至1660年间在法国使用的名称，指一种通常音域较窄的分节歌，既可以是三至五个声部的主调风格的重唱，也可以是琉特琴伴奏的独唱。大部分宫廷埃尔曲都有两个印刷版本，即为重唱的和为带伴奏的独唱的，不过在十七世纪独唱版本被认为是一种主要的形式。在1608至1643年之间，超过一千份宫廷埃尔曲被印刷出版，达到了这种音乐体裁的顶峰，这些音乐主要是在贵族官邸使用。

一首宫廷埃尔曲的琉特琴伴奏通常类似一个重奏改编的包含所有声部的乐谱，除了演唱的最高声部。琉特琴伴奏的使用源于十六世纪初的一种被称为"指位谱"［intabulation］的记谱方式。它被记于六线谱上，每条线代表琉特琴的一个"弦位"，每一弦位包含相同手指可以按到的一条或者两条相邻的琴弦。除了琉特琴上最高弦外，都是由成对的琴弦组成。较高的定弦为同度，较低的则八度定弦。琉特琴指位谱使用字母标记在线谱之上，显示每一音应按压的品和要拨的琴弦（a的意思是空弦）。节奏则用音符或者符干标于谱面上。一个给定的时值可以反复使用直到被另一给定时值取代。谱例5-9展示了带有独唱旋律的宫廷埃尔曲五线谱记谱和琉特琴指位谱的译谱，以及琉特琴伴奏的指位谱。它的声乐旋律音高要求琉特琴的定弦为a'、e'、b、g、d、A。从高到低，第一个和弦的指位谱标明了第一弦（a'）在第一品位按压，使之产生出$b^{b'}$音。第二个弦位（e'）则按在第三品位，产生g'音，以此类推。

谱例5-9：加布里埃尔·巴塔耶［Gabriel Bataille］的《Lorsquelèandre》的开头，源自《标注琉特琴指位谱的不同作者的埃尔曲》［Les Airs de differents autheurs mis en tablature de luth］，1608年



图5-6展示了尼古拉斯·图尔涅埃（Nicolas Tournier，1590—1639）的画作《音乐会》［le concert］，可能描绘了一场宫廷埃尔曲的表演。从琉特琴和小提琴的表演者的穿着看，他们可能是年轻的贵族。那位女士也是一位贵族，但演奏维奥尔琴的年纪稍长者看起来是神职人员，很可能是负责教育年轻女士或者那位男童的神父。如果他们真的是在进行一场表演，那么那位男童手里的乐谱必定是一首宫廷埃尔曲的女高音声部。而小提琴、小型拨弦古钢琴和维奥尔琴则是演奏这首多声部作品的四个较低的声部，琉特琴则演奏独唱版本中的指位谱伴奏。

虽然独唱宫廷埃尔曲的人声旋律经常听起来是记谱中呈现的音节式的，但是它习惯于进行即兴装饰。这一点在梅尔塞内的《世界的和谐》（谱例5-10）中有一个例证，其中在安托万·博埃塞（Antoine

Boesset，维尔迪乌先生，Sieur de Villedieu，1586—1643）的《更加无望》［N'esperez plus］的独唱旋律中，提供了作曲家为第二节诗句所加的装饰，而另一种装饰则由与博埃塞同时主管当时法国王室教堂组织的作曲家、歌手亨利·勒·巴伊利（Henry Le Bailly，卒于1637年）所加。《皇后喜剧芭蕾》中的曲调都是带有这种装饰的印刷品。就像《皇后喜剧芭蕾》的作曲家比尤利［Beaulieu］一样，博埃塞和勒·巴伊利都是贵族。

如同较早期的多声部音乐一样，不论音乐是否本身就具有韵律，宫廷埃尔曲的印刷不带有小节线。虽然如谱例5-10所示的现代译谱几乎都用 $\frac{4}{4}$ 拍标明小节，但是音乐自身的韵律组合却在很多地方都是十分模糊的。谱例5-9也有相似的特征，但它也是从无小节线（的音乐）转译过来的。《谱例集》中带有小节线的宫廷埃尔曲译谱在很多地方似乎很随意，但都为方便学生学习而被包含了进来。

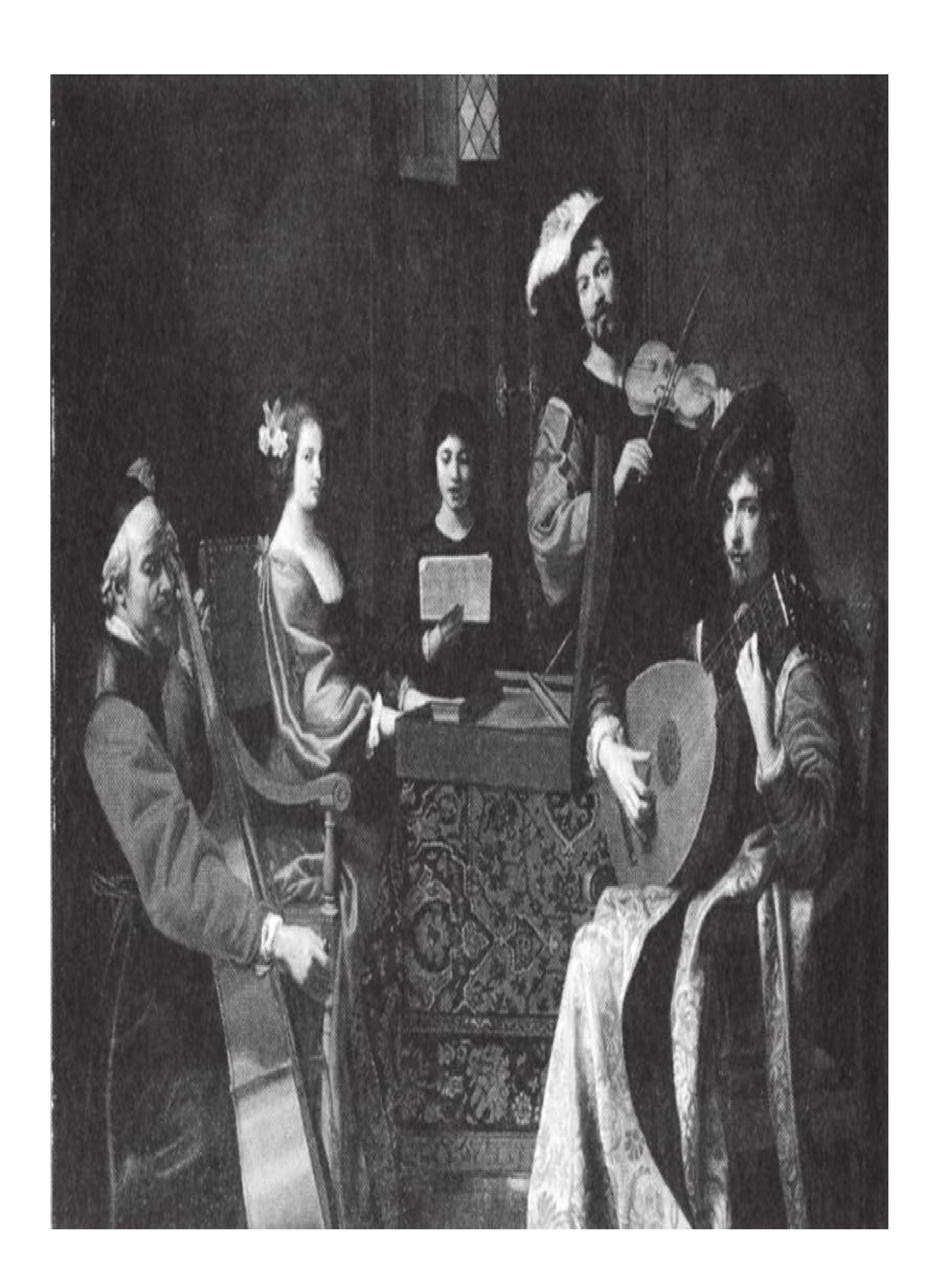


图5-6 尼古拉斯·图尔涅埃，《音乐会》

谱例5-10：安托万·博埃塞《更加无望》的人声旋律，带有勒·巴伊利和博埃塞提供的装饰



Air de Monsieur Boesset. Chant simple.
N'es- pe- rez plus mes yeux De re- voir en ces
Diminution de Monsieur le Bailly.
Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le coeur de ce dieu
Autre diminution de Monsieur Boesset.
Les pleurs n'ont plus de lieu Dans le ceur de ce
5
lieux labeau- té que j'a- do- re, Le ciel ja-loux
Dont le feu me de- vo- re. Le ciel ja- loux
Dont le feu me de- vo- re. Le ciel ja- loux
10
de mon bon- heur A ra-cy ma nais- san- te au- ro- re par sa ri-gueur.
de mon bon-heur A ra- vy ma nais- san- te au- ro- re par sa ri-gueur.
de mon bon- heur A ra-vy ma nais- san-te au- ro- re par sa ri- geur.

谱例5-9和5-10代表的是一种类型的宫廷埃尔曲，其中没有装饰旋律的音符的时值可能大多仅限于二分音符和四分音符，而并非当时意大利独唱牧歌中出现的从三十二分音符到全音符这样宽泛的时值范围。在这些曲调中，“古风格律音乐”［musique mesurée］的影响充分挑战了清晰节拍，即使最长和最短音节的区别也并不总是符合拜夫［Baïf］的理论。这些例子从某种意义上说与《皇后喜剧芭蕾》中的“吟诵”［récits］相似。

第二种也是更早的一种宫廷埃尔曲的类型使用清晰的韵律节奏和规整的乐句。它们当中的一些，如无名氏的《我的美人，你的心》（Ma belle si ton ame，A.35），其实是传统旋律的改编（在这一例中是《心地清纯的女孩》［Une jeune fillette］），它属于游艺表演［vaudeville］，大多通过口头流传。

宫廷埃尔曲的第三类的特点是由作曲家的谱曲引起的对歌词的戏剧性诠释的朗诵。这一类的曲调表明了意大利单声歌曲的影响。《这样过度的悲痛》（Quel excès de douleur，A.36）便是一例，它是一首吟诵，来源于皮埃尔·杰德隆（Pierre Guédron，1564年之后—1619/1620）的一首无法确认的宫廷芭蕾。杰德隆是王室作曲家，也是早期宫廷埃尔曲历史中的重要人物。这类宫廷埃尔曲的意大利式的特征在于音符时值的宽阔范围，而（歌词的）音节依据时值而定，有时也使用单声吟诵，为了强调突然的音域转变、戏剧性的停顿、长切分音的使用、表现性的半音化和快速上行的三连音装饰。1617年，杰德隆成为法国第一个使用通奏低音伴奏的作曲家，虽然他很快放弃了这种作曲实践转向指位谱的琉特琴伴奏，但（通奏低音）也是另一个意大利的特征。

这种意大利式影响可能来源于朱利奥·卡契尼和他的家族。在1604至1605年间，卡契尼家族被玛丽亚·德·梅第奇从佛罗伦萨召入法国皇室宫廷，卡契尼为其1600年与法国国王亨利四世的婚礼谱曲，成就了卡契尼和佩里的最早的歌剧的上演。卡契尼的到访在当时宫廷掀起影响，他的两位作曲家兼歌手的姐妹弗兰切斯卡·卡契尼和玛格丽塔·卡契尼也曾被邀请留在皇后宫廷，但是她们两人回绝了。

琉特琴音乐

欧洲贵族弹奏琉特琴的时尚开始于十六世纪初，在十七世纪上半叶达到顶峰，似乎是在法王路易十三统治时期（1610—1643）达到最高峰。我们熟知很多这时期住在法国的专业琉特琴演奏家和一些琉特琴老师的名字，实际上每一个贵族和很多贵妇人都或多或少学习过琉特琴。

图5-6展示的是这一时期典型的琉特琴，有十个弦组［course］。除了最高的弦组，每一弦组都有两根弦。与文艺复兴六个弦组［course］的琉特琴不同，这一时期的乐器有四个低音弦组，它们的定弦根据第六弦组下行自然音阶的下四个音（通常是A或者G音）。谱例5-11转译的乐谱要求不按弦的第七弦组，从而产生转化成G的音符。十七世纪的作曲家和演奏家创造了不同的新的定弦方式，这促成了音乐的和弦比多声部织体更加重要。

安东尼埃·弗朗西斯克（Anthoine Francisque，约1575—1605）出版了一本琉特琴曲集，他是众多巴黎琉特琴家的一员，曲集名为《奥菲欧的宝藏》（Le trésor d'Orphée，1600年），展现了十七世纪上半叶法国琉特琴音乐的主要潮流。不同于十六世纪琉特琴曲集中典型的多声部幻想曲、利切卡尔和声乐改编曲，《奥菲欧的宝藏》包含的大多是与宫廷芭蕾相同类型的宫廷舞曲。弗朗西斯克作品的风格也与前一世纪不同。他不再保留多声部音乐中的独立旋律线条或者声部的持续性，而是像大多数法国同时代作曲家一样，只写出较低声部织体的大概，在整个作品中将它们间断和重复多次，并且经常通过切分将音符延续，以便增加间断的数量并将它们分散于每一乐句；即便是最高声部的旋律也可以消失一段时间。谱例5-11展示的就是这样一例，弗朗切斯克通过在库朗特舞曲中构建一种想象的持续声部实现这一点。整首作品包括一首置于整首曲集前面的前奏曲，像A.37一样，用现代通常的方法译为两行线谱。

谱例5-11：弗朗西斯克在一首琉特琴库朗特中分解出单独的旋律线



A.38是路易十三国王最优秀的演奏家莱内·梅桑格尤（René Mesangeau，卒于1638年）的一首阿勒芒德，具有更多打破织体中的各声部的倾向，它另外增加了很多有连线的装饰，没有使用右手拨弦，只通过左手来完成，这是十七世纪的一种全新的重要技术。

A.39是贵族恩内蒙·戈蒂埃（Ennemond Gaultier，德·内维先生，Sier de Nèves，1575—1651）为纪念其老师创作的《梅桑格尤之墓》［Tombeau de Mesangeau］，这首作品可能是在梅桑格尤1638年去世后不久创作的。音乐避免重复节奏模式，加强了已被打破的织体暗示的自发的不连贯和无目的的印象。这种墓志铭类型的音乐应是慢速演奏，这种慢的地方造成了休止，每一音符在前面音符消失后才弹拨出来。这种休止也增添了间断的印象，而更因其催眠的效果而称绝，我们可以从莱内·弗朗索瓦［Réne François］的《论自然奇迹》（Essai des merveilles de nature，1621年）中感知到：

> 一个人用琉特琴说出他的意愿，这个人也控制了听者的意愿……如果（这个琉特琴手）选择让琴弦从他指尖消逝，他将其传递给所有人们，并用快乐的忧郁迷住了他们，以至于有些人将面颊落于胸前，而有些则用手托起，慢慢扩展到很远，就像被他的

耳朵拉着，更有些人睁大眼睛或者半张着嘴，好像所有的注意力都被置于琴弦上。

弗朗索瓦和那个时代其他人描述的通过凝思，灵魂达到一个极端专注的状态，可以在很多当时的法国绘画中看到，特别是乔治·德·拉·图尔（Georges de La Tour，1593—1653）的画作，例如他作于1640年左右的《忏悔的抹大拉的玛利亚》［Repentant Magdalene］（图5-7）。通过凝思的专注也是"寂静主义"［Quietism］的目的，这是十七世纪早期法国天主教灵修神学的重要内容，追求被动的寂静与弃绝个人的主动，因此神性才能发挥全部作用。"寂静主义"的政治形式似乎在《皇后喜剧芭蕾》中成为论述的目标。

不连续的旋律线条、延迟的进入、切分、重音的分散、左手的装饰音和催眠式的逐渐消逝这些似乎是自发的风格——今天常被称为"破碎风格"［style brisé］——在贵族德尼·戈蒂埃（Denis Gaultier，1597或1603—1672）的作品中得到了最大的发展。他是恩内蒙·戈蒂埃的堂兄弟，也是最早将自己的舞曲组成组曲（例如前奏曲、帕凡或阿勒芒德、库朗特、萨拉班德），而不是把各类舞曲统统放进曲集的法国人之一。戈蒂埃选集中的组曲（第40首）那精致的、带有注释和说明的手稿来源于他1648至1652年为富有的贵妇安娜·德·尚布尔［Anne de Chambré］编订的一部名为《上帝的修辞》［La Rhetorique de dieux］的作品集。它包含了十一首组曲，根据调式排序与分配，从C音而非D音作为起始来编排和运用这些晚期人文主义者喜欢的拉丁化的希腊音名。因此，A.40的组曲虽被指定为伊奥尼亚调式，但它是一个小调式并以A音作为结束音。

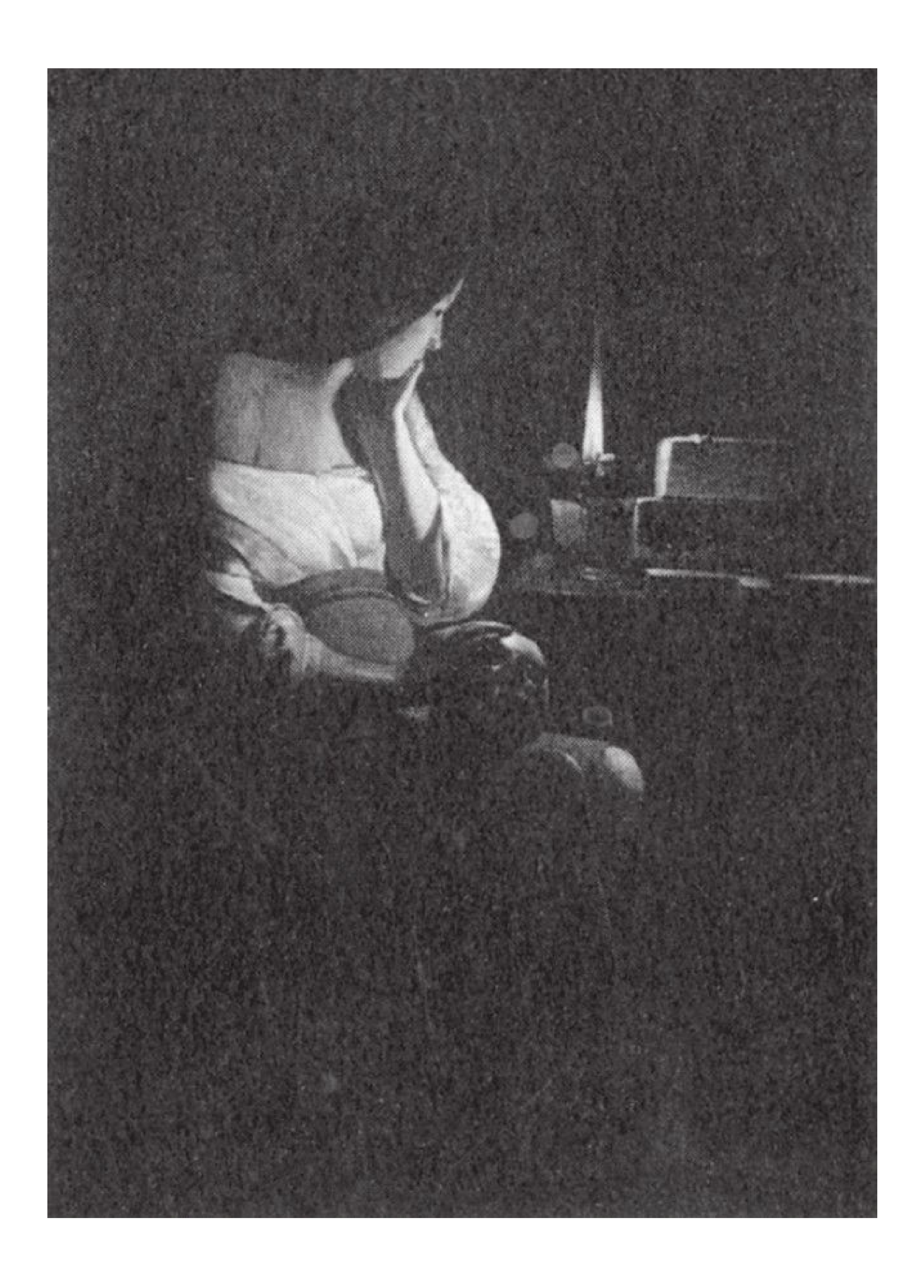
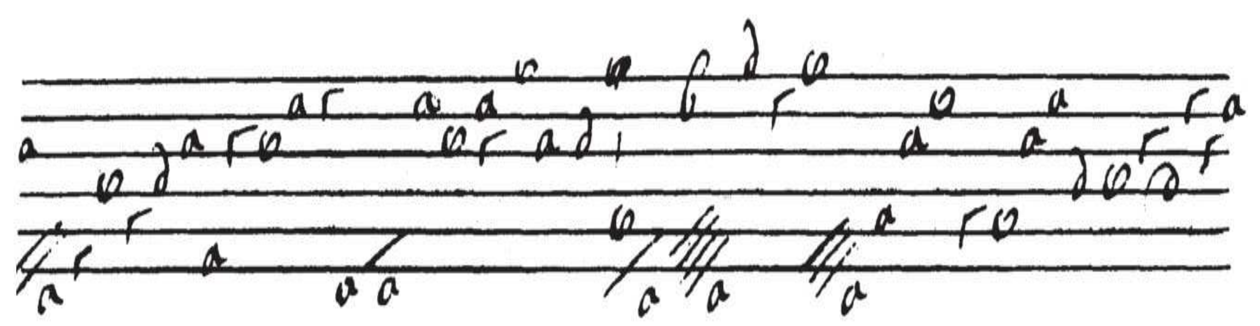


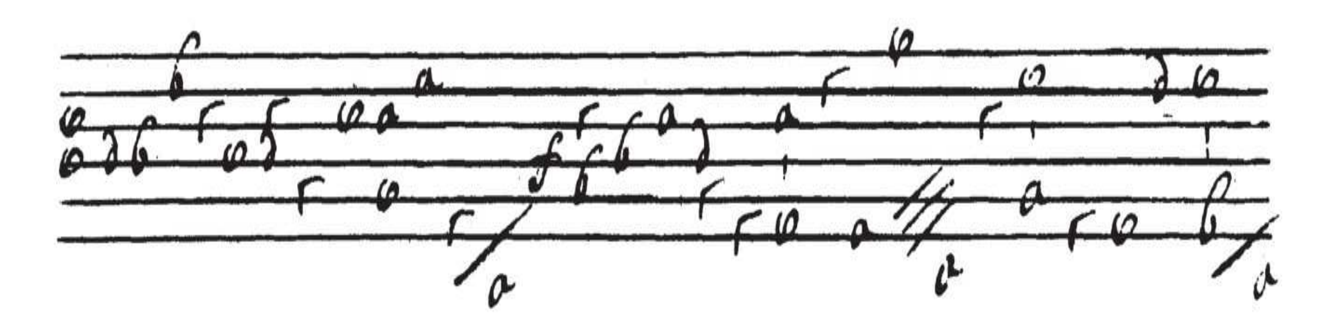
图5-7 拉·图尔，《忏悔的抹大拉的玛利亚》

这套组曲以一首无小节线的前奏曲开始，其开始的音符在指位谱中显示没有节奏时值的运用（见图5-8）。这些音符今天通常转译为全音符，虽然它们原来是想在演奏中采用自发地加以变化的、经常是很短小的时值。

戈蒂埃组曲中第二、三、五首带有标题，暗示伴随它们的一些诗歌。例如第五首《女凶手》［L'Homicide］就与一首诗相关，这首诗可以译为："这个美人，用她的魅力让那些看她听她的人死去；但这种死亡不是一般的死亡，是一种新生的开始而非结束。"假如有任何与音乐的联系，那就是"魅力"［charms］一词。







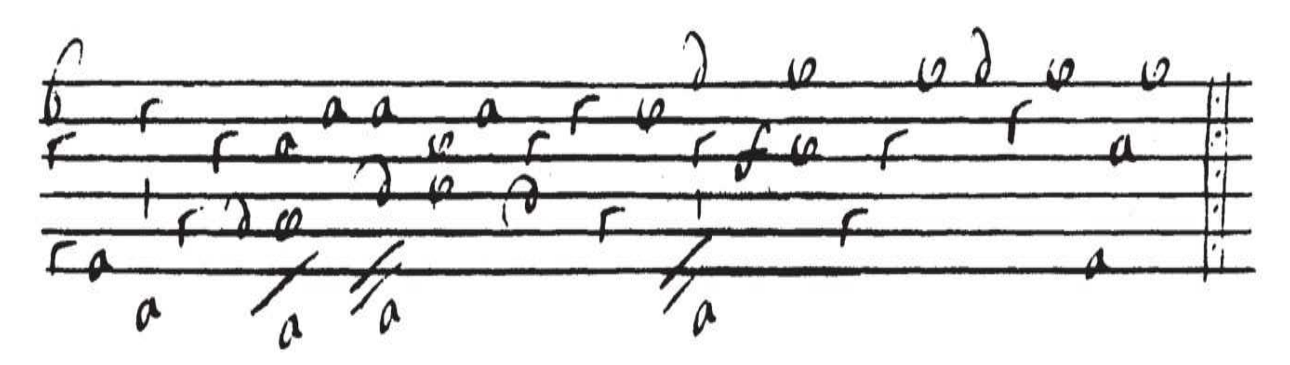


图5-8戈蒂埃的无小节线的前奏曲原来的指位谱，选自《上帝的修辞》中的伊奥尼亚调式组曲（约1648—1652）。风格化的字母表示指压的品位，字母上的画线表示拨动的琴弦。通常在线谱上方用符干和符尾的形式呈现的节奏记谱的缺失，表明这是一首无小节线的前奏曲

组曲的第二、三首可以在另外的一些手稿中找到；它们当中有阿勒芒德，还有吉格。在十七世纪中叶，从英格兰新近引入的法国吉格

通常是复合拍子的，如 $\frac{12}{8}$ 或者 $\frac{6}{4}$，并且其主要的节奏普遍是抑扬格的很多变体或者缩减形式，如 $\frac{12}{8}$ ♪|♩♪♩，

与在编舞中屈腿和迈步的节奏交替一致。另一方面，阿勒芒德则通常为二拍子的带有稳定的八分音符的节奏。之后对于这种不规则现象的解释（佩林［Perrine］，《琉特琴音乐曲集》［Pièces de luth en musique］，约1680年）明确了当一首作品用二拍子记录阿勒芒德时，它可以通过“不匀称演奏”［notes inégales］的运用被作为一首吉格来表演而成为一种“阿勒芒德式吉格”［allemande giguée］、或者“吉格式的阿勒芒德”［allemande en gigue］。十七世纪晚期的法语文献对于通过表演混合乐段中不规则的八分音符和十六分音符组成“长—短”或更少见的“短—长”配对来创造“不规则音符”做了非常明确的说明。最早的也是最简单的对于这一表演传统的解释之一来源于1670年前后英国妇人玛丽·波维尔［Mary Burwell］写的《琉特琴演奏指导》［Instructions for the Lute］，她对于法国琉特琴演奏家很熟悉，并且她可能也是其中一位的门生。她写道：

> 你可以通过打破常规掌握这门艺术；也就是说，通过借用一个音符（时值）的一半给下一个音符来分开它们。这样能使演奏琉特琴更加随意和灵动。

谱例5-12用戈蒂埃第二首阿勒芒德（标题为“回声”）第一句转化为一首吉格的形式，展示出波维尔小姐是怎样“打破常规”来制造“不匀称演奏”的。戈蒂埃《上帝的修辞》中更多的表演线索还包括写在谱面上的减值，被称为“复奏”［doubles］，指他最后的库朗特舞曲的每一乐段的重复。

谱例5-12：戈蒂埃的《“回声”阿勒芒德舞曲》［Echo allemande］，通过“不匀称演奏”的运用将其第一段（A）转化为一首吉格（B）


A
B
12
8
12
8
5

拨弦古钢琴音乐

虽然在十六世纪拨弦古钢琴的应用至少与琉特琴一样早，并且其音乐文献在很多方面也与琉特琴相当，但是在十七世纪的法国，拨弦古钢琴似乎在曲目和音乐风格上落后于琉特琴。从十七世纪上半叶开始，存留下来的法国拨弦古钢琴手稿和印刷品惊人的稀少，而琉特琴的相关文献却相对来说很多。似乎这时期法国大量的拨弦古钢琴音乐包含了模仿琉特琴织体、即我们称之为“破碎风格”的舞曲。十八世纪早期，弗朗索瓦·库普兰［François Couprin］称之为“琉特琴风格”［style luthé］，仍然指代它的起源并在一个世纪之后传递给了拨弦古钢琴。A.41是莱内·梅桑格尤的一首萨拉班德，从1630年前后开始（拨弦古钢琴）在相同程度上运用了琉特琴织体（如A.38）。如果真是这样的话，那么这就不是简单地从梅桑格尤的一首琉特琴作品移植到键盘上。

与单排键盘的意大利形制不同，十七世纪早期典型的法国拨弦古钢琴则是有两个手键盘的乐器，琴身大约八英尺长，配有两种形制的给定音高的琴弦（八英尺），有一种声音则高八度（四英尺）。通常较低手键盘的每一个琴键都有两个垂直的插孔连接可以拨动一根四英尺琴弦或八英尺琴弦，或者二者都能拨动的羽管，这取决于孔片如何安装。较高的手键盘则弹奏另一套八英尺琴弦，但是这排手键盘可以通过一套联动装置与较低的手键盘配合——琴键最远端的小木桩可以推高较高排键盘的相应琴键（见图5-9）。因此，一台法国拨弦古钢琴可以制造三种不同的声响，并且可以联合或者并置其中任意两种声响。

雅克·尚皮恩［Jacques Champion］，也就是尚博尼埃先生（Sieur de Chambonnières，1601/02—1672）是法国最早一批杰出的拨弦古钢琴作曲家之一，其事业主要集中在十七世纪上半叶。虽然尚皮恩成长于王室宫廷，他的父亲在那里担任付给薪水的音乐家，他九岁时继承了父亲这一职位，但是他的贵族头衔“尚博尼埃先生”指的是巴黎附近农村的一个小庄园。到了1630年代，尚博尼埃成为了法国最著名的拨弦古钢琴家、宫廷芭蕾的常驻舞蹈家和巴黎公开音乐会的组织者。虽然他直到1672年才去世，但是由于议会与王室之间的内战（投石党运

动，1648—1652），他的个人财富在1652年急剧下降。1657年左右，他在宫廷中失宠，但作为作曲家的声誉却一直保持着，其两本曲集在1670年出版。

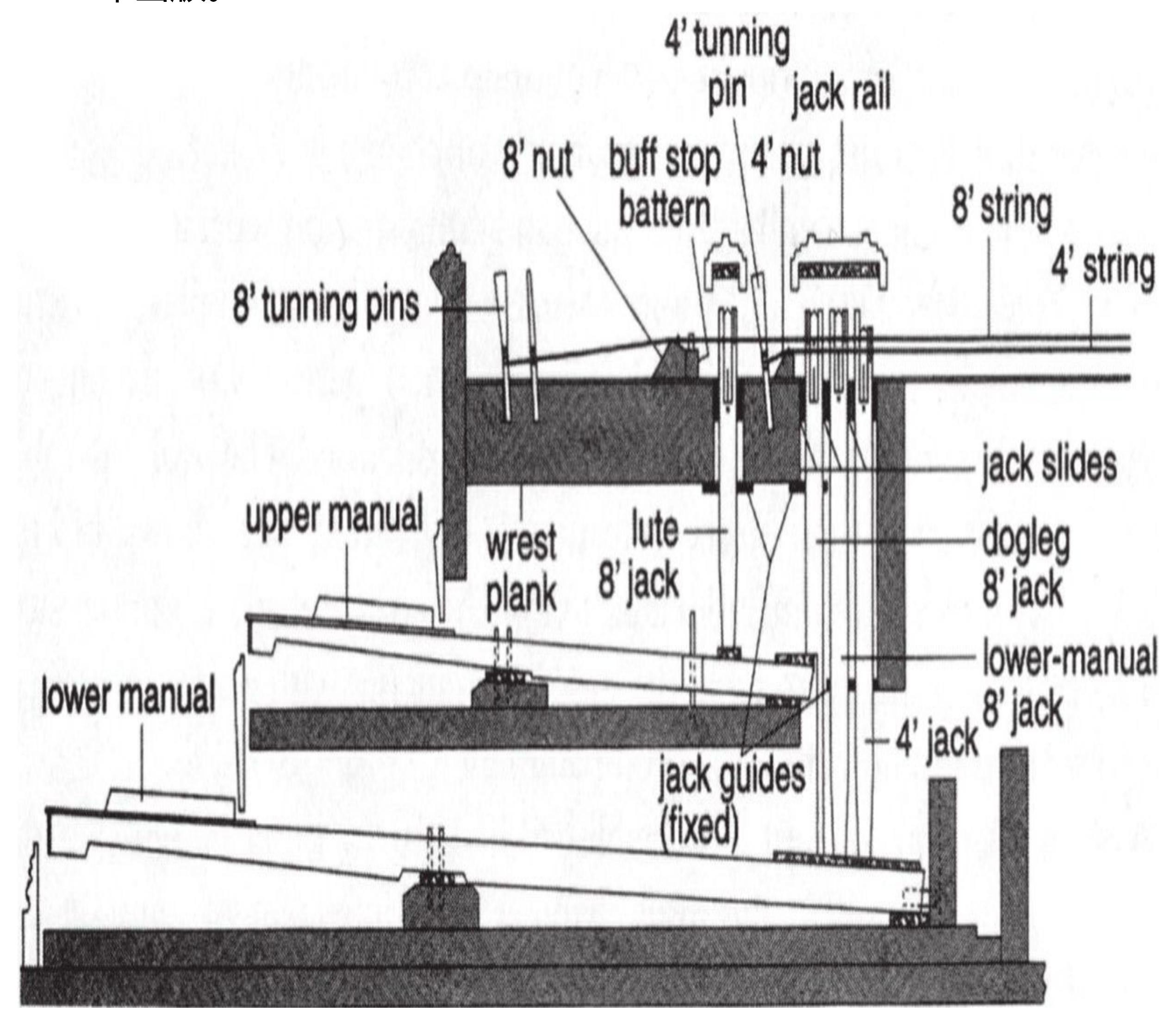


图5-9 一台十七世纪法国拨弦古钢琴的装置

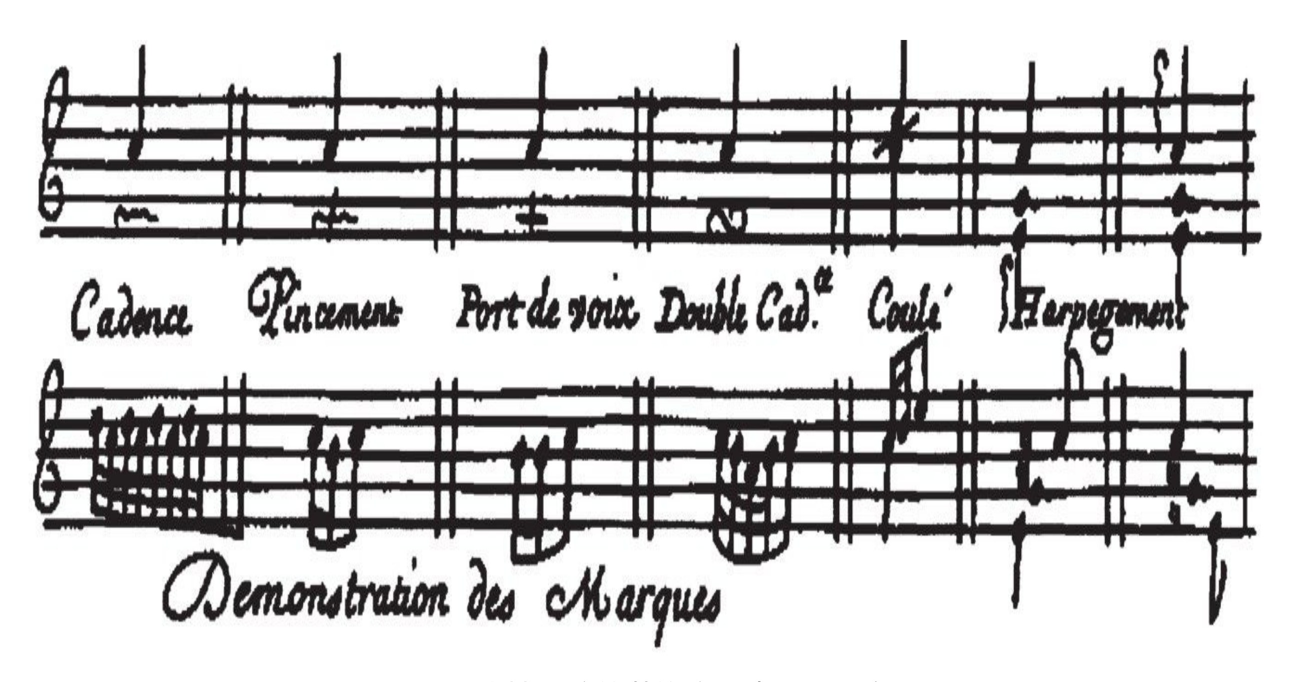


图5-10 尚博尼埃的装饰音图表，1670年

在这几卷曲集中，尚博尼埃将其各个时期的作品拿来改编为组曲（例如，A.42）。大多数情形下，我们无法得知作曲的时间，也无从得知这些作品何时被组合为组曲。但一首名为"路障" [Les Baricades]的库朗特舞曲是一个例外，这一标题可能影射1648年巴黎暴动。除了使用适度的"破碎风格"的形式和一些动机的联系之外，这些舞曲对于极度细小装饰的使用都做了标记，这些标记在作曲家的"边框说明"（图5-10）中做了解释。这些音乐也比之前的琉特琴音乐有更加宽广的旋律轮廓、节奏上自发的多样性（避免不断的重复或以前芭蕾音乐中更典型的在一个单一模式上的变奏），并且比琉特琴音乐具有更持续和明确的对位。实际上，在尚博尼埃大量保存下来的拨弦古钢琴音乐手稿中，有很多相同音乐曲调的不同变体，而区别在于对位声部的持续程度和装饰音的细节上，说明这些版本记录的是一种自发的多样性和自由改编的表演。

器乐重奏音乐

十七世纪上半叶的巴黎，在法国王室宫廷和宫廷以外范围的巴黎其他城市有三种器乐重奏类型。在宫廷芭蕾、其他音乐盛典和普通舞会中上演的重奏团被称为“国王的二十四把提琴乐队”［Vingt-quatre Violons du Roi］，或者简称“大乐队”［Grande Bande］。根据之前的记载，这种乐队表演的是五声部记谱：（1）六把小提琴；（2）四把中提琴；（3）四把中提琴；（4）四把中提琴；（5）六把低音提琴（大形制大提琴）。十七世纪上半叶这种重奏乐队的音乐曲目似乎仅仅限于舞曲。这时期在意大利流行的两把小提琴和通奏低音伴奏的奏鸣曲和坎佐纳显然在法国没有出现。

室内乐队的管理是与大乐队分开的：其中包括若干独唱歌手、琉特琴手、键盘手、独奏木管号手和一个维奥尔琴重奏组。歌手、琉特琴手和键盘手的演奏曲目已经讨论过了。而典型的维奥尔琴重奏组是由三到六件三种形制的维奥尔琴组成（见图5-11）。图5-6中也有一件低音维奥尔琴。这一时期法国维奥尔琴音乐的特征性音乐类型是带有模仿和对位织体的无通奏低音伴奏的重奏幻想曲。

A.43是一首出版于1610年的为四件维奥尔琴而作的幻想曲，由厄斯塔什·迪·科鲁瓦（Eustache Du Caurroy，1549—1609）创作。他是王室乐队的作曲家、亨利四世的宫廷音乐主管和少数派贵族成员。这首作品基于一个随处可见的音乐原型，旋律上做倒置或者片段化处理。与文艺复兴晚期的成熟风格的作曲相关，像科鲁瓦这样的作品也展现出十七世纪早期通过强度和精确而将对位的设计显现出来的趋势。我们看到在弗雷斯科巴尔第的一些对位作品中有这种倾向。

A.44是埃提恩·莫里涅（Étienne Moulinié，约1600—1669）较晚创作的一首幻想曲（1639年）。他是创作宫廷埃尔曲重要的作曲家，在路易十三的弟弟、安茹公爵加斯通·奥尔良［Gaston Orléans］的家中担任音乐指导。这首作品是基于意大利坎佐纳的模式，并带有二拍子的对位结构的两端部分和三拍子更富主调特点的中间部分。作品中的其他乐段则包含速度和织体上的对比，这标志着此位作曲家要比迪·科鲁瓦年轻，而且是一个接触过意大利音乐的人。



图5-11 高音、中音/次中音和低音维奥尔琴

法国王室宫廷的第三个管理单位是"大马厩的音乐"［the Music of the Great stable］，由演奏小号、木管号、长号、肖姆管、古大管、风笛、小横笛、鼓、克罗姆号和海号独弦琴［trumpet marine］的演奏者组成。海号独弦琴是一种大型的、单弦的演奏和声的弓弦乐器。这些乐器有时在马背上演奏，有时出现在宫廷军事活动的庆典中，同时也出现在其他室外游行和庆典形式之中。这类重奏音乐从十七世纪下半叶开始才得以保留下来。

巴黎城中的器乐重奏团受一个名为"圣朱利安游吟诗人协会"［Confrérie de Saint-Juilien-des-Ménétriers］的行会的管理，由一个全能的"游吟诗人之王"或者"小提琴之王"为领导。这一组织控制了所有婚礼、集会、宴会、化妆舞会、街头小夜曲和正式音乐会的音乐合同。之前讨论过皮埃尔·弗朗西斯科·卡鲁贝尔的舞曲，他是这一行会的成员，他的作品可以被看作是在这些城市社会事件中表演音乐的代表。

管风琴和管风琴音乐

法国和其他欧洲北部地区的管风琴与意大利的管风琴有着本质的区别，而它们的特征也解释了欧洲北部与意大利管风琴音乐的一些不同。这些北方特征起源于佛兰德（今天荷兰和比利时地区）并加以扩展，在整个十六世纪发展至法国和德语地区。

直到1600年，所有欧洲教堂管风琴成排安装了一系列音管，大多与键盘平行。按下管风琴一个琴键会让气流进入通道以带动这一排的音管。这样很多的音管会产生相同的音高、或者分配为一个、两个或三个八度发声；有一些音管则产生像泛音一样微弱的音高，出于音色考虑，两个八度附加一个主音之上的三度音、或者两个八度附加一个主音之上的五度音。只有很少情况下，在一个给定的琴键控制下所有音管同时发声，因为手动操作的轰鸣声不足以提供足够的气流对其进行支持，只有当拉开音栓使这些音管被打开让气流进入时才可以发出声响。因此，管风琴师通过有选择地在特定组合下拉开音栓来控制这件乐器的声音。不同的声音也源于音管的不同——风管或是簧管、金属的或是木制的、开放的或是闭合的、宽的或是窄的、圆柱形或是圆锥形——有很多种组合。

尽管十七世纪意大利管风琴只有一个手键盘和一个箱体包含很多排音管，然而欧洲北部包括法国，通常设有两个、三个或者四个手键盘和一套脚键盘，每一排键盘和脚键盘都有其自身音管的箱体。这些箱体中最大的包含十二排甚至更多的音管，这些音管就被设计在管风琴师面前（他面对教堂的墙体）、主键盘的后方。这一箱体从管风琴底部向上延伸有十六英尺。在法国，这一箱体被称作"大管风琴"［Grand Orgue］。在管风琴师的正下方被其遮挡住的是第二个稍小的箱体，拥有大约六排音管，有八英尺长，被称为"伴唱键盘"（positif，与便携式相对）。十七世纪早期，这个箱体有时被管风琴师背后的一排键盘控制，他不得不转到后面去演奏，但是到了十七世纪中叶，"伴唱键盘"箱体的键盘通常移到了管风琴师面前。脚键盘控制的音管经常在"大管风琴"的前方和两侧。在很多情况下，在"大管风琴"下方有一个相对较小的音管箱体，其自身的键盘被安置在主键盘上方。

多键盘和多箱体的目的是使得管风琴师可以同时制造两种或三种不同音质和音量。因此，典型的由脚键盘演奏的一个高音或者中音音域的定旋律或者一个如歌的旋律可以通过簧管音栓叠加高八度和泛音的有穿透力的音响组合得以呈现，同时次要的声部或和弦伴奏可以通过更弱的木制风管呈现，就像竖笛一样，当气流触及顶部时（木制风管）可以制造振动气旋。这种管风琴也可以进行快速并频繁转换多种音栓的组合，因为演奏者可以容易地由一个键盘换到另一个键盘。

法国管风琴的这些特征反映在鲁昂主座教堂管风琴师让·蒂特卢兹（Jehan Titelouze，1562/63—1633）赞美诗管风琴短诗曲（1623年）和圣母颂歌音调（1626年）的创作中。像意大利短诗曲一样，这些作品是在晚祷中与圣咏一首一首地交替演奏的。蒂特卢兹的每一首赞美诗都有三首或四首短诗曲。第一首经常是单声部定旋律样式的圣咏旋律，通常是稳定的全音符的男低音声部。在随后的诗篇中，典型的做法是定旋律被分配给两个或者更多的声部，有时是二声部卡农，或者圣咏的每一句加以模仿性的处理。在圣母颂歌诗篇中，蒂特卢兹使用圣咏作为定旋律，尤其是第一首短诗曲。但他也常从两个圣咏吟诵模式中各选择一半组成一个主题，并做模仿处理，这是一个与每首短诗曲的每一半不同但又相关联的主题。例如，它出现在他为第一音调而作的圣母颂歌短诗曲中（A.45），见谱例5-13。

之前论述的法国键盘音乐曲集，与蒂特卢兹的管风琴赞美诗和圣母颂歌的出版相隔了将近一个世纪，而之后在法国出版的下一部键盘曲集又是三十四年之后的事情，即1660年。因此，夏尔·拉奎（Charles Racquet，1597—1664）的管风琴幻想曲就具有巨大的历史重要性，他的作品手稿作为私人手抄本保存在了马林·梅尔塞内的《世界的和谐》（1636年）中。拉奎于1618年至1643年间任巴黎圣母院的管风琴师，梅尔塞内的文献中提供的大量关于其管风琴的信息来源于拉奎。拉奎的幻想曲（A.46）十分冗长和复杂。其中，作曲家在多个段落中发展出一个主题，有时是装饰性的，有时进行节奏上的拓展。这一主题与很多对应动机相结合，它们在第一段中运用了模仿。这首作品结束于一个托卡塔式的段落。它类似于荷兰作曲家斯威林克［Sweelinck］的某些幻想曲，但当1660年之后法国管风琴作品再次出现之后，大多数这种外来影响都从管风琴音乐中，也从管风琴上消失了。

谱例5-13：蒂特卢兹为第一音调而作的圣母颂歌短诗曲中源于吟诵音调的主题（1626年）

Magnificat Tone 1 adapted to the second verse of the Magnificat text:



教堂声乐

十七世纪初在法国为教堂声乐谱曲的作曲家是之前提到的厄斯塔什·迪· 科鲁瓦。1595年，他从王室教堂组织的负责人被提升为法国宫廷的音乐主管。他创作的大型经文歌在他去世那一年（1609年）出版，这是法国最早为两个交替诗篇唱诗班而作的作品，这种方式我们认为与威尼斯有关。然而从其他方面看，迪·科鲁瓦的经文歌并不符合下列威尼斯式的创新，就以乔瓦尼·加布里埃利的《在教堂里》为例，我们看到通奏低音、独唱声部的扩展段落、写在谱面上的装饰（加花变奏或减值）、朗诵风格、第二实践的不协和音处理和重奏乐器的独立声部。但是，科鲁瓦的经文歌并没有以与意大利协唱曲相关的新式的强化的词语表现。在其为复活节弥撒而作的继叙咏［Sequence］《赞美复活节的殉道者》（Victimae paschali laudes，A.47）中，重要的词汇都用休止隔开（"基督""来临""死亡"和"我们知道基督复活"），并且歌词朗诵的节奏和转折经常影响声乐旋律线条（参见"Agnus redemit oves"和很多重复音高的地方）。音乐的织体依然几乎是持续模仿式的，不协和音是温和与可控的，并且各种形式的对比是有节制的——总之，科鲁瓦的教堂声乐作品保持了晚期文艺复兴风格的特征。

尼古拉斯·弗梅（Nicolas Formé，1567—1638）是迪·科鲁瓦在法国王室教堂组织负责人一职的继任者，他被认为是第一个在法国出版合唱风格经文歌和弥撒的音乐家，这些作品指定两个合唱队之一的独唱者。在弗梅之后直到巴洛克时期结束，将独唱与合唱结合成为了法国大型经文歌的标准特征。弗梅出版于1638年的经文歌《看！你是魔术师》（Ecce tu pulchra es，W.6）与迪·科鲁瓦的《赞美复活节的殉道者》相比，更加显著地倾向歌词的朗诵性。弗梅经文歌中持续的节拍转换显示了"古风格律音乐"［musique mesurée］的痕迹。音乐的织体更具有主调性，并且某些时候节奏一致地呈现大多数歌词。重复音高仍然比科鲁瓦的作品普遍。（词句）音节谱以十六分音符，而非迪·科鲁瓦那样限制在八分音符。在弗梅的作品中有更多的歌词重复，有时是为了制造一些修辞格，例如开始处的："看啊！你多美丽，我的爱，看啊！你多美丽，我的爱，我的爱，看啊！你多美丽！"(连续反

复法和句内重复法）；还有结束处：“引领我，引领我，引领我，引领我，引领我，引领我，引领我；我将随你而逃，我将在芬芳中随你而逃，在你的香水的芬芳中（连续重复法、增词法和逐渐告知法）。”

在弗梅的一生中，他享有为王室创作多声部经文歌的特权，但在他死后，他的手稿落到了让·维洛（Jean Veillot，卒于1662年）的手中。维洛在大型经文歌《阿坎杰丽天使》［Angeli Archangeli］中模仿了弗梅的一些风格特点，其存留下来的乐谱中，独唱声部遗失了。在维洛后来的两个作品《喔！女儿们！》［O filli et filiae］和《神圣的庄严》（Sacris solemnis，创作于约1659—1660年）中，管风琴通奏低音声部支持了扩展的独唱声部乐段，可能这是法国大型经文歌中首次如此运用，虽然亨利·迪·蒙特在1652年出版了带有通奏低音的小型经文歌。维洛运用两把小提琴和一把大提琴的弦乐重奏在间奏中单独演奏是相对于较早的法国音乐实践的另一个创新。

十七世纪早期最值得尊敬的法国教堂音乐作曲家无疑是纪尧姆·布兹纳（Guillaume Bouzignac，约1587—1642年后）。与其他在本章中提到的作曲家不同，布兹纳从没有在王室宫廷谋得一职，也从未居住在巴黎。然而，他在法国南部城市的一些相对较小的教堂任职（格勒诺布尔、卡尔卡松、罗德兹和昂古莱姆），直到在法国中西部坐落在瓦尔河上的图尔结束了音乐生涯。布兹纳没有模仿时髦的意大利音乐，也没有使用交替演唱的唱诗班和独唱者。取而代之的是，运用纯粹的声乐资源，他将歌词通过一些风格、织体、节奏和韵律上的急剧对比和制造或者强调修辞格来戏剧性地呈现歌词。他的经文歌《看这个人》［Ecce homo］（A.48）使用了罗马总督比拉多（无伴奏独唱）和众人（演唱选自马太福音、马可福音和约翰福音中的语句）之间对话的形式。比拉多的唱词用庄重和谨慎的语气吟唱，同时众人则用狂乱的激愤回应。换句话说，布兹纳运用了戏剧性的休止、减音程、跳音节奏、大跳和生动的歌词图解。

然而，布兹纳对于后世法国教堂作曲家的影响很小，他们或多或少都承袭了迪·科鲁瓦、弗梅和维洛的道路，尤其是在1650年之后，吸收了意大利风格中的一些重要元素，法国宫廷盛典音乐的一些特点也被吸收到他们的教堂音乐中。

注　释

[1].air这个法语词的意思是曲调或咏叹调。此处译为“埃尔曲”，只在歌剧中才被译为咏叹调——译者注。

第六章
“三十年战争”期间神圣罗马帝国的音乐

意大利对神圣罗马帝国和东欧的渗入

如果我们思考在巴洛克时期德语地区及其以东区域在整个音乐史上的趋向，我们发现急剧变化背后的一大动力就是意大利音乐家以及意大利音乐风格不断的渗入。相反，在大部分文艺复兴时期，音乐家以及音乐风格都是从北方流入意大利。为什么跨越阿尔卑斯山的音乐影响潮流会在巴洛克时期反转？而且为什么意大利音乐的渗入在德语地区开始的相对较早并且发展更为迅速，而不是在法国、西班牙或是英格兰?

在某种意义上，意大利因素在神圣罗马帝国出现于十六世纪中期。1556年，奥兰多·迪·拉索［Orlando di Lasso］作为音乐指导受雇于慕尼黑巴伐利亚的阿尔布雷希特五世公爵［Duke Albrecht V］宫廷。两年之后，菲利普·德·蒙特［Philippe de Monte］在维也纳的马克西米利安二世皇帝［Emperor Maximilian II］宫廷获得了相似的职位。虽然他们都在意大利受到音乐训练并且创作意大利牧歌，但是他们实际上被作为法—佛兰德斯的教堂对位音乐传统的代表被带到慕尼黑和维也纳，是国际化的而非意大利风格。

1549年，萨克森的选帝侯莫里茨已经拥有了一个五名意大利来的器乐演奏家组成的乐队。其中的两位，加布里埃尔［Gabriel］和贝内德托·托拉［Benedetto Tola］是1548年在布雷西亚市政厅请愿人群中的一员。乐队中的另一成员安东尼奥·斯坎德洛（Antonio Scandello，1517—1580）最终在1568年成为了德累斯顿宫廷的教堂乐正。为了得到这一职位，他不得不皈依了路德教，那是德累斯顿的官方宗教。

1555年，神圣罗马帝国确立了国教，之前路德教徒与天主教徒在这一地区的冲突被《奥格斯堡和约》解决（图6-1）。这一协议确立了“谁统治就用谁的宗教”［Cuius regio,eius religio］的原则，根据这一原则，说德语的大部分神圣罗马帝国就被分割为南部的大部分是天主教

区域、北部大部分是路德教区域。尽管斯坎德洛（的职位）被另一个意大利人乔瓦尼·巴蒂斯塔·皮奈罗（Giovanni Battista Pinello，约1544—1587）接任，随后德累斯顿宫廷又把职位转给了从尼德兰来的作曲家罗吉尔·米歇尔（Rogier Michael，约1552—1619），他也主要在格拉茨和维也纳学习了意大利风格。



图6-1 神圣罗马帝国和奥地利哈布斯堡领地

尽管德累斯顿是路德教的，但早期绝大多数意大利风格渗入到神圣罗马帝国是在其天主教区域，尤其是那些被哈布斯堡家族成员统治的地区，从十六世纪到十九世纪，他们的皇帝都被“选举”产生。这些地区包括上奥地利和下奥地利州、施蒂里亚州、蒂罗尔、卡伦西亚、卡尼奥拉、摩拉维亚、波希米亚、匈牙利和西里西亚（见图6-1）。有两个很好的原因可以解释为什么意大利音乐主要在神圣罗马帝国的天主教地区而非路德教地区出现较早并发展较好：（1）带有拉丁语歌词及其仪式和神学内容的意大利天主教曲目（和德国人创作的类似作品），可以快速地融入德语天主教礼拜仪式；（2）意大利音乐家更容易在德语天主教城市而非路德教城市中生活，很多路德教城市完全禁止他们的宗教。可能还有第三个原因，哈布斯堡引进意大利音乐和音乐家的地缘政治动机；（3）尤其在宫廷侍臣的眼中，意大利音乐强化了哈布斯堡作为天主教徒反抗路德教派的身份认同，还有助于与教皇联手抵御来自法国的威胁，并且与西方天主教阵营一起抵御来自东方的伊斯兰教奥斯曼帝国的威胁。

意大利因素进入哈布斯堡领地首先出现在施蒂利亚州首府格拉茨和帝国首府维也纳。1556年，安尼巴勒·帕多瓦诺（Annibale Padovano,1527—1575）从威尼斯圣马可教堂管风琴师一职转入格拉茨的查理大公［Archduke Charles］宫廷。在那里，他继续创作类似安德里亚·加布里埃利的即兴式托卡塔。在同一个宫廷中，来自威尼斯和帕多瓦的小号手和长号手西蒙尼·加托［Simone Gatto］于1581年继任了帕多瓦诺的职位，担任乐正，随后出现了一组引人注目的意大利音乐家，他们大多数来自威尼斯：安尼巴勒·佩里尼（Annibale Perini，约1560—1596）、弗朗切斯科·斯蒂沃里（Francesco Stivori，约1550—1605）、弗朗切斯科·罗维哥（Francesco Rovigo，约1541/42—1597）、罗多维科·扎科尼（Lodovico Zacconi，1555—1627）、乔瓦尼·普里乌利（Giovanni Priuli，约1575—1626）和乔瓦尼·瓦伦蒂尼（Giovanni Valentini，1582/83—1649）。

1604年，查理大公派遣两名来自格拉茨的年轻作曲家乔治·博斯（Georg Poss，约1570—1633年后）和亚历山德罗·塔德依（Alessandro Tadei，约1585—1667）去威尼斯跟随乔瓦尼·加布里埃利学习。1573年，当大公在格拉茨创建了一个耶稣会学院时，与意大

利的联系更加强化；1609年，他的女儿玛丽亚·玛德莱娜与佛罗伦萨的梅第奇大公柯西莫二世结婚。

查理大公的儿子费迪南二世继承了其在格拉茨的意大利音乐教堂，并在1619年成为皇帝后，选择了其中主要的音乐成员——普里乌利、瓦伦蒂尼和塔德依——跟随他去维也纳。1622年，当费迪南二世与曼图亚大公的女儿伊莱奥诺拉·贡扎加［Eleonora Gonzaga］结婚后，其宫廷中又引入了更多的意大利音乐家，并在维也纳上演了蒙特威尔第作品的宏大演出，伊莱奥诺拉在曼图亚已经熟知蒙特威尔第的作品。这些因素使得维也纳皇家宫廷开启了随后长达一个多世纪的意大利化倾向。

哈布斯堡宫廷早期另一个与意大利的联系发生在蒂罗尔的首府因斯布鲁克。1582年，费迪南二世大公将雅克·雷格纳（Jacob Regnart，1540或1545—1599）带到这里，他之前服务过费迪南在布拉格和维也纳的兄弟马克西米利安，他于1568年至1570年间被派往意大利学习。前往因斯布鲁克的意大利本地人包括西劳·卡森蒂尼［Silao Casentini］、雅克布·弗罗利［Jacopo Flori］、提布蒂奥·马赛尼［Tiburtio Massaini］、朱利奥·奇玛［Giulio Cima］和G.B.皮内罗·德·杰拉蒂［G.B.Pinello de Gerardi］。

波兰国王西吉斯蒙三世［Sigismund III］是一个罗马天主教徒，虽然他在1602年娶了一位哈布斯堡人（奥地利的安妮，查理大公的妹妹），但他始终不是哈布斯堡家族的。即便在这段婚姻之前，他就在1595年将著名的意大利牧歌作曲家卢卡·马伦奇奥（Luca Marenzio，1553/54—1599）和其他二十三名意大利人从罗马请来。马伦奇奥在华沙宫廷的后继者是一大批来自意大利的音乐家，甚至1628年，一个歌剧演出季也在那里设立。为布雷斯特-立托夫斯克的教堂管理会设立的意大利音乐小教堂（1596）也并不是巧合，西吉斯蒙在那里希望将他的国家的东正教阶层都皈依到罗马天主教会。波兰东正教会与俄罗斯教会有着联系，但是西吉斯蒙希望波兰能成为一个西方国家。他使用罗马教堂音乐作为他所在宫廷西方倾向的象征，并使得其与孕育意大利教堂音乐的哈布斯堡家族拥有相同的地缘政治的重要性。

1618年，三十年战争在德语地区展开。它使得天主教城邦开始了与帝国之中路德教城邦的对战，并加深了在这一地域中宗教身份认同

的紧张程度。对于冲突的双方，对教堂音乐的选择和控制成为构建身份的主要因素。

在维也纳（天主教）哈布斯堡帝国宫廷中，大型的、鸿篇的教堂音乐显示出乔瓦尼·加布里埃利的威尼斯复合唱和协唱风格的炫耀。它成为"虔诚的奥地利"［Pietas Austriaca］的象征，这是1620年代兴起的一种把宗教信仰以皇帝为代表的慈善的政府联系起来的政治观念。1619年在维也纳被新教攻占期间出现了一个传说，基督被钉上十字架时对皇帝说"费迪南，我将不会抛弃你！"这一事件继续在之后的炫耀与礼仪中得以传颂。公告官员为大众消费制造了大量的印刷品和小册子以重复类似的故事。一幅雕版画把费迪南二世描绘为橄榄山的基督（图6-2）。"奥地利虔诚"在音乐上的象征便是乔瓦尼·瓦伦蒂尼的庞大的教堂音乐，例如为七个声部而作的《弥撒、圣母颂歌和普天颂赞》（Messa，Magnificat et Jubilate Deo，1621年），其中加入了小号，这是小号作为帝国王权的象征，在教堂作品出版物中首次出现。

意大利人的小教堂随后很快进入了其他德语地区的天主教城市，可能与哈布斯堡的相仿。其中最著名的城市是奥格斯堡，富格尔［Fugger］家族几代人在那里深刻影响着音乐的进程。富格尔家族起初是富商和银行家，在十六世纪初家族中的两位被封为骑士并加入了少数派贵族。奥克塔维安·富格尔［Octavian Fugger］曾于1562年在博洛尼亚学习并收集琉特琴音乐，最终他与安德里亚· 加布里埃利成为朋友，后者在其侄子乔瓦尼·加布里埃利之前在威尼斯圣马可教堂担任管风琴师。1584—1585年间，纽伦堡出生的音乐家汉斯·利奥·哈斯勒（Hans Leo Hassler，1564—1612）曾在威尼斯与同学乔瓦尼·加布里埃利一起跟随安德里亚·加布里埃利学习。在之后的十五年中，他作为管风琴师服务于奥克塔维安·富格尔的官邸。哈斯勒随后成为了多产的复合唱教堂音乐和意大利牧歌作曲家，并为同时代德国作曲家树立了重要榜样，特别是当他陆续任职于纽伦堡（1601—1608）和德累斯顿（1608—1612）之后。



图6-2 费迪南二世作为橄榄山的基督的版画（1622/23）

第三位富格尔家族的成员雅克布，雇佣了其侄子学校的朋友格雷戈尔·艾兴格尔（Gregor Aichinger，1564/65—1628）作为其官邸的管风琴师，并随即送他去威尼斯跟随乔瓦尼·加布里埃利学习。像哈斯勒一样，艾兴格尔创作有威尼斯风格的复合唱教堂音乐，1607年他出版

了自己的《教会歌曲》［Cantiones ecclesiasticae］，这是首部德国作曲家创作的带有通奏低音伴奏的小型宗教协唱曲集。在曲集的前言中，艾兴格尔宣称其受到洛多维科·维亚达纳［Lodovico Viadana］的影响。

事实上，艾兴格尔1607年曲集中的《三个见证人》（Tres sunt qui testimonium dant，A.49）可能错误地被认为是维亚达纳的作品。通奏低音部分大致是一个跟随低音线条（即它重复了人声声部的最低音），但在某些简短的独唱乐段中，通奏低音是独立的。赞颂圣三位一体的歌词来源于圣经（约翰福音5：7-8）和天主教礼仪（一个改编的圣哉经的开头），大概是作曲家编定的，他曾在意大利修过神学并做过神父。歌词可能刻意强调与路德教信仰不同的神学观点。在作品的开始处，艾兴格尔使用修辞突出强调歌词"tres sunt"（三个人），并为歌词"heaven"（天堂）做了戏剧性准备（"有三个见证人……在天堂"），紧接着是关键性的神学含义的语句"并且这三个，这三个是一体的"。和声也呈现出同样的效果：音乐为了解释三位一体，从C和G和弦（自然六声音阶）转至D和A和弦以增加紧张度（转调至硬六声音阶和弦和音阶的明显的移位）。歌词"三个是一体"的神学上的张力得到了解决，艾兴格尔使用唱名移位使音乐的紧张感回到原来的六声音阶和第七调式上。

他对于歌词的配乐和明显的对修辞的强调可能是在与路德教徒关于神学的争论下引发的，在那个时代作曲家创作时这种争论变得激烈了。路德曾经宣称，当基督复活来到现世，例如在圣餐仪式中那样，我们就不认为他在天堂中，"像一只笼中的鹳鸟"。是这样的描述让艾兴格尔强调"在天堂中"的歌词吗？另外，其他早期路德派领袖坚持基督有两个天性，肉身的和精神的，但是在《三个见证人》中，艾兴格尔强调的是"三位一体"这一部分。

1600年之后最早吸收意大利新风格的路德教作曲家

在很多路德教城市中，意大利教堂音乐仅限于帕莱斯特里那或者其他罗马乐派“第一实践”作曲家创作的《慈悲经》或是《荣耀经》，或者复合唱风格的进台经经文歌。这样的进台经经文歌的一份重要曲集是埃尔哈德·博登沙兹［Erhard Bodenschatz］创作的两卷本（1603、1621年）的《波滕塞选集》［Florilegium Portense］。第一卷包含了拉丁文歌词的复合唱作品，大都由德国作曲家如雅克布斯·汉德尔（Jacobus Handl，1550—1591）和梅尔西奥·弗兰克（Melchoir Franck，约1579—1639）创作，并由曲集编订者加上了管风琴的跟随低音。第二卷引入了意大利作曲家如阿格斯蒂诺·阿加扎里（约1580—1642）、乔瓦尼·克罗齐（Giovanni Croce，约1557—1609）、乔瓦尼·加布里埃利和洛多维科·维亚达纳等人创作的经文歌，但这些作品仍是为全部合唱队创作的，没有独唱者或者独立的器乐声部。这些经文歌的某些歌词可以改作路德教使用的，例如提到圣母的地方用基督的名字代替。博登沙兹的曲集在十七世纪大部分时间中被用于像莱比锡和吕贝克这样的路德教城市，它们更多起到的是保留较早的音乐风格而非引入意大利式革新的作用。

意大利作曲家如维亚达纳创作的早期小型宗教协唱曲也在一些德语路德教城市中被使用。对于路德教作曲家来说，接受最新的意大利音乐还尚需时日，可能因为从宗教改革以来，他们寻求与众赞歌的词曲相结合，众赞歌在路德教信仰中逐渐被认为是重要的陈述。

路德教众赞歌是由会众齐唱或是唱诗班配以和声演唱。其歌词通常是分节式的、押韵的、并使用简单的本地语进行有韵律的演唱。音乐旋律也简单上口，并且歌词每一段演唱相同旋律（分节歌形式）。有些众赞歌旋律来源于圣咏，尤其来源于赞美诗，再配以有韵律的节奏；有一些则是由传统的、民间的、或是世俗艺术歌曲改编而来；还有一些是新创作的。单独的众赞歌旋律经常配以不同的歌词，而一些歌词则可以配上两到三个不同旋律。在宗教改革之前，众赞歌在德国就被演唱了几个世纪了（对于天主教国家来说，其对等的形式例如意

大利的劳达赞歌），通常不是用于礼拜仪式的部分，而是在非礼仪集会中用于祈祷、演唱和布道。路德教派改革使得众赞歌成为礼拜仪式中重要的组成部分，很多路德教教堂习惯在教会年的每个礼拜日演唱指定的众赞歌，以作为常规仪式的一部分。众赞歌歌词和布道都使用地方语言，是为了将路德教礼拜仪式的重心从圣餐礼仪转移至教诲和启发灵性。会众在众赞歌演唱中的参与反映出所有牧师信奉的路德教信仰，即牧师的集会，而不是天主教弥散中被动的人群。

在十七世纪中，存在女性参与路德教会众演唱的例子，这意味着圣保罗的禁令没有完全起效。从另一方面看，并没有证据证明那个时期在唱诗班中允许女性参与，确实在这时期路德教派教堂的记载中都指出使用男童作为女高音、使用成年男性作为女低音，就像在天主教小教堂中一样。而女性参与路德教教堂音乐也减少了，事实上，新教宗教机构中并不包含女修道院。

复合唱或者和声化配乐的众赞歌旋律随着路德教派会众的聚集开始出现。1600年之前，通常有两种方式进行配乐：众赞歌旋律分配给男高音声部，同时其他声部唱和声，或者旋律分割成部分乐句，每一句成为模仿点的基础。大约1600年之后，更加通常的做法是在一个简单的和声构架下将众赞歌旋律分配给女高音声部，但这种做法持续时间不长，直到路德教作曲家开始吸收意大利风格的创新方式，来处理他们带有和不带有众赞歌旋律的作品。

路德教作曲家们认为，意大利教堂音乐的热情和修辞特点的新风格有助于让会众通过圣灵的仪式接受福音，得到恩赐和赎罪对于路德教信仰来说是关键的。当早期意大利巴洛克音乐的风尚很快传遍整个神圣罗马帝国的天主教地区后，邻近公国的路德教作曲家也寻求一些方式适应这些风格并为之所用。

普里托利乌斯

1600年之后最早吸收意大利创新的路德教作曲家之一是米歇尔·普里托利乌斯（Michael Praetorius，1571/73—1621），他从没有到过意大利，但却开始通过学习、模仿和抄写例如拉索、马伦奇奥和帕莱斯特里那的作品追随意大利风格。之后，他还探索了更为现代的意大利

风格，包括通奏低音的使用。1595年，他服务于布伦瑞克一沃尔芬比特尔的海因里希·尤利乌斯公爵［Heinrich Julius］。虽然他终其一生服务于布伦瑞克-沃尔芬比特尔家族，但他频繁出访过其他德国宫廷，特别是从1613年至1616年间在德累斯顿，他填补了罗吉尔·米歇尔［Rogier Michael］和海因里希·许茨之间的职位空闲时期。在其短暂的一生中，普里托利乌斯为路德教礼仪创作了超过一千两百首声乐作品，其中大多数基于众赞歌歌词和旋律。

普里托利乌斯最早的音乐出版曲集（1605—1611）包含很多拉索和马伦奇奥的意大利牧歌，但用德文或者拉丁文宗教文本填词，还有一些简单引用过来但未说明出处的艾兴格尔、哈斯勒和帕莱斯特里那创作的教堂音乐。从大约1611年开始，他对于众赞歌旋律的使用经常以复合唱风格谱曲。从1619年起，他后期的作品有时既有圣咏又有装饰性声乐部分，既有长大创作又有独唱与合唱的对比，以及器乐间奏和引人入胜的回声效果。

在其作品《天国的缪斯》（Musae Sioniae，1605年）的序言中，普里托利乌斯列举了他那个时代的作曲家可以将一首众赞歌旋律结合在一首新作品中的所有方式：

1.关于众赞歌旋律的处理

经文歌风格：将众赞歌旋律的每一乐句改编，创造一个新的动机，这一动机在织体中被多个声部模仿。经文歌风格的处理包含相继的模仿点，每一个模仿点以众赞歌旋律的一个乐句为基础。

牧歌风格：作曲家用缩减（时值）方式对众赞歌旋律进行装饰，装饰后的旋律由一个声部演唱，或者用经文歌风格由多个声部演唱。

定旋律风格：众赞歌旋律由一个声部无装饰性演唱，这一声部通常比织体中其他声部的音符时值要长。

2.关于歌词的运用和整体曲式

单一诗节：分节的众赞歌通常只为一个诗节谱曲。

纯粹分节式：同样的音乐配以每个相继的诗节或者众赞歌歌词的诗节。

变奏：众赞歌歌词中每一个分节或者诗节演唱不同的音乐，通常配合众赞歌旋律的不同处理。

3.关于声部运用

全部合唱式：使用一到两个合唱队或者更多，没有独唱。

合唱配合独唱：一个完全的合唱队，其声部可以与一组独唱者叠加、交替和对比。

仅有独唱：没有叠加声部。

4.关于人声与乐队展开的样式

无变化的样式：相同人声和乐器从始至终同时使用。

交替式：两个或者更多合唱队、独唱者和乐器交相呼应。

段落式：在某些段落中（例如分节段或诗节）使用无变化的样式，但在其他段落中使用交替式。

5.关于乐器的使用

与乐器一起：这意味着与重奏乐器一起。

只有通奏低音：通奏低音通常在管风琴上实现，这是作曲家提供的唯一的器乐声部。

无乐器：即"卡贝拉"模式。

如果我们计算出所有的排列，我们可以得到二百四十三种基于众赞歌的教堂创作类型，还不包括在创作过程中选择的变化。普利托利乌斯自己尝试过了每一种组合。

一个特别详尽但有启发性的例子是他基于众赞歌的一首作品《作为更仁慈的神》（Als der gütiger Gott，W.7b），选自其1619年的曲集《圣歌女神》［Polyhymnia Caduceatrix ＆Panegyrica］。在这首创作中，普里托利乌斯交替运用了两首众赞歌：（1）原词呈现的《作为更仁慈的神》，讲述了天使报喜圣母将生育基督；（2）《人类记下了》［Menschenkind,mark eben］的旋律，并加上了《通过上帝的仁慈》［gott durch deine Güte］的新词。这段歌词由三组独唱声部演唱，每一组象征了戏剧场景中的一个角色：福音传道者（叙述者）、圣母和报喜天使。全部的合唱队演唱出平淡无装饰的和声化的（定旋律风格）《人类记下了》/《通过上帝的仁慈》，作为《作为更仁慈的神》的每一乐句提供评论的音乐叠句。独唱声部由一个四声部器乐组伴奏，包含有四件维奥尔琴，或者这些维奥尔琴与木管号、大管或长号交替。普里托利乌斯也建议当独唱者演唱时，器乐组可以被管风琴或者小型管风琴演奏简单的通奏低音、或许还可以与琉特琴交替的方式所取代。当一个独唱声部演唱时，例如在第1段和第2段时，众赞歌旋律以牧歌风格做轻微装饰，并加入灵活的意大利独唱牧歌的节奏。随后的乐句被很多独唱声部演唱，源于众赞歌旋律的装饰性片段以模

仿形式在各个声部经过，这是一种牧歌风格和经文歌风格精致的融合。像这种长度的作品，普里托利乌斯建议一部分可以在早间仪式读使徒书之后进行表演，另一部分则在福音书之后表演，第三部分在布道之后表演。或者整个作品在晚课经时替代圣母颂歌进行演唱，或在晚课经布道中分为两部分演唱。

沙因

第一部使用路德教众赞歌旋律和歌词、为带有通奏低音的独唱声部创作的小型教堂声乐曲集出版于1618年，题名为《新作品》［Opella nova］。第一卷是用"当今流行的意大利风格创作的"，由约翰·赫尔曼·沙因（Johann Hermann Schein,1586—1630）完成。沙因自称受到洛多维科·维亚达纳的影响，如同天主教作曲家艾兴格尔在创作其1607年的《教会歌曲》时一样。

沙因是莱比锡圣托马斯教堂和学校的乐监和城市中所有教堂及市政器乐重奏团的音乐指导。十五世纪以来，莱比锡曾经是一个没有贵族宫廷的自治城市。像大多数德国城市一样，它的居民信仰路德教，这普遍反映了中产阶级和劳工阶层的价值取向和反对天主教支持贵族和君权的倾向。沙因和他的乐师们受雇于市政委员会，那里拥有市政和宗教权力。

沙因的教堂作品遵照莱比锡的仪式日程，特别是在每个礼拜日和一年之中的节庆演唱指定的众赞歌。因此，《荣耀的日子已来临》［Erschienen ist der herrliche Tag］（A.50b），选自沙因的《新作品》（1626年）的第二卷，使用了为复活节礼拜日而作的众赞歌的歌词和旋律（A.50a）。这首众赞歌的德语歌词改编自天主教复活节升阶经《这个日子》（诗篇118：4）和一首当天读福音书时的应答圣歌："他对他们说'不要吃惊；你们寻找拿撒勒的基督，他被钉上十字架。他已升天，他不在这里；看那个你们放置他的地方。'"（马可福音16：6）

沙因的《荣耀的日子已来临》融合了对于众赞歌旋律进行的牧歌风格和经文歌风格的处理。管风琴的通奏低音声部让作曲家以一段扩展的独唱开始，这是在《新作品》之前从来没有在基于众赞歌的作品

中听过的。众赞歌旋律的开始几个乐句精致的装饰性给向上展开的旋律线条以冲力和能量。当开始动机通过一个五度上行的移位时（第13—20小节），旋律轮廓进行了拓展，和乐观的歌词内容相一致。在作品的第二个主要段落中，模仿和模进在开始动机基础上融合，通过不同的修辞格强调（句内重复法、列举法和递增法）两个基本乐句"它已经来临了！"和"多么荣耀的日子！"。在作品的最后一段中，音乐重复使用意大利协唱方式，沙因的配乐将欢呼"哈利路亚！"转变为一组修辞格（动情法exuscitatio，连续重复法epizeuxis，省略法brachylogia），用以制造情绪的高潮，这在之前的路德教教堂音乐中从没有听到过。

在沙因的《新作品》曲集中，像《荣耀的日子已来临》这样运用牧歌风格和经文歌风格的融合来处理众赞歌旋律的作品，让男高音声部作为定旋律演唱众赞歌的旋律，其他声部则使用经文歌风格根据众赞歌旋律的片段模仿进入。这种类型在他的《新作品》第一卷中尤为突出。

沙伊特

十七世纪早期另一位多产的基于众赞歌进行创作的、意大利式路德教声乐作曲家是萨缪尔·沙伊特（Samuel Scheidt，1587—1654），他完全没有打算创作小型作品。沙伊特于1620年至1622年间出版了两卷本大型教堂作品，其间他任哈雷的勃兰登堡总督克里斯蒂安·威尔海姆［Christian Wilhelm］的音乐指导。1625年，当总督放弃其宫廷为"三十年战争"期间路德教一方出战时，宫廷小教堂随即解散。在这场战争中，哈雷多次被敌对的一方攻占，其城市人口的一半在战争中死去。1628年，市政府建立了当地最重要的集市教堂［Marktkirche］，沙伊特在那里任音乐指导，虽然那里的小教堂比他之前任职宫廷时小很多。

在那里（任职）期间，沙伊特出版了四卷本小型教堂作品，题名为《宗教协唱曲》（Geistliche Concerte，1631—1640）。虽然这些作品要求二到四个独唱声部加管风琴的通奏低音，但是沙伊特宣称他们起初是为八到十二个声部的二到四个合唱队创作的，同时还有器乐的引子和间奏。因为战争向整个神圣罗马帝国的音乐小教堂征收十一

税，所以沙伊特将它们缩减为小型作品版本出版。我们将看到“三十年战争”在海因里希·许茨的音乐中有相似的影响。

沙伊特《宗教协唱曲》中最有特色的众赞歌处理是变奏形式，其中众赞歌歌词的每一句都被配以不同的旋律处理。例如《来吧，异教徒的救世主》［Num komm,der Heiden Heiland，W.8b］。这首众赞歌的歌词由马丁·路德改编于天主教赞美诗《人类的救主》［Veni Redemptor gentium］。它的旋律（W.8a）是赞美诗圣咏旋律的简化版本，由路德本人或他主要的音乐顾问约翰·瓦尔特（Johann Walter，1496—1570）改编。

沙伊特为《来吧，异教徒的救世主》八句歌词的每一句谱曲（它们分别开始于第1、30、55、69、84、160、177和197小节）。第一部分的前两句使用经文歌风格处理众赞歌旋律；第二部分的三句使用定旋律风格（配合模仿式或者甚至卡农式伴奏声部）；第三部分的三句主要使用牧歌风格配合一些模仿。尽管模仿、定旋律和卡农的局限，沙伊特还在歌词很多地方运用了修辞强调。例如，在歌词“对其感到好奇”处，他用更快速的节奏、更短的动机和加强的重复构建了一种惊讶和期待，一直导向总结性的歌词“整个世界”。在第二句歌词的大部分使用减缩织体之后，他引进完全织体和和弦式和声强调歌词的“从女人的血肉中结出果实”。在第七句歌词中提及马槽时，沙伊特通过制造强和弱交替的回声效果暗示一种田园诗的传统。

尽管沙因和沙伊特都没有在意大利学习过，但其他很多路德教作曲家都学习过，他们非常紧密地跟从其天主教邻邦的脚步。在卡塞尔，莫里茨·凡·海森伯爵［Moritz von Hessen］以其作为一个音乐家的名义，派遣他的两位音乐家克里斯托弗·凯格尔［Christoph Kegel］和克里斯托弗·科内特（Christoph Cornet，1580—1635）去威尼斯学习。后者持续创作有大型复合唱风格的路德教教堂作品。这两位作曲家帮助训练莫里茨伯爵小教堂的男童。而这些男童中最为杰出的、日后也被送往威尼斯的便是海因里希·许茨。

海因里希·许茨

海因里希·许茨（Heinrich Schütz，1585—1672）出身中产阶级家庭，他的父亲是一位城镇书记官和旅店老板。在许茨的家庭旅店，莫里茨伯爵听到了年轻的许茨唱歌，立即将他带到了卡塞尔进行音乐训练，并接受贵族教育。许茨起初在马尔堡大学学习法律，但莫里茨将他派往威尼斯跟随乔瓦尼·加布里埃利学习了四年（1609—1613）。尽管许茨有路德教信仰，但加布里埃利仍把他作为自己的助手，这使得许茨在作曲和管风琴演奏上取得了长足的进步。回到卡塞尔后，许茨名声大振，以至于1614年萨克森的约翰·格奥尔格一世选帝侯也邀请他拜访。作为他的领地的臣民，莫里茨不能拒绝选帝侯延续这次访问的随后的要求，在1619年，许茨因此得到了一份永久的职位——德累斯顿宫廷的音乐指导。

许茨为萨克森首府德累斯顿的选帝侯宫廷创作了很多剧场盛典和宴会娱乐音乐，但他的主要职能还是为小教堂创作和指导音乐。这是新教德国最为庞大和著名的音乐机构，拥有十六位歌手和将近二十位器乐演奏者。许茨为这一音乐团体创作的大型作品体现了其早年创作的特点。

当1628年萨克森卷入"三十年战争"时，随之而来的经济危机和对其路德教盟友的支持使得选帝侯无法付钱给他的音乐家们。许茨选择暂时离开并二度访问威尼斯，在那里他见到了蒙特威尔第并且得知"一出不同声部的喜剧如何转变为朗诵式风格并被带到舞台上和运用到歌曲中"，他错误地相信这种实践"在德国仍然完全不为人知"。1629年他从威尼斯返回之后，他的教堂音乐风格，甚至一些音乐中的引用显示了他也深入关注到了蒙特威尔第在圣马可教堂的助手亚历山德罗·格兰迪的协唱曲。

许茨从意大利返回不久，萨克森选帝侯完全卷入到了三十年战争之中，甚至更加强烈地削减其小教堂的活动。许茨很幸运地受到丹麦王储克里斯蒂安宫廷的邀请（1634—1635年），他在那里为一出芭蕾和两出喜剧创作的音乐几乎全部遗失了。据作曲家本人称，他返回到

德累斯顿后出版的小型作品反映出战争期间的选帝侯宫廷的紧张气氛。

又经历了三次较长时间辗转不同宫廷之后，许茨在其六十岁时返回德累斯顿却发现宫廷小教堂不复存在了。因此，他要求并最终获得半退休状态，并允许其作为名人访问其他宫廷，为某些特殊场合创作大型作品，并大量出版这些作品，在其晚年时逐渐富有并声名远扬。（图6-3）



图6-3 海因里希·许茨的一幅肖像画，1654年之前、或1657年之后由克里斯托弗·斯贝特纳绘制

许茨大概有将近五百首作品传世，其十四卷本作品的大多数在作曲家本人监督下印刷出版。几乎所有作品都是宗教歌词的多声部声乐作品，其中很多毫无疑问是为德累斯顿和其他宫廷教堂的路德教仪式所作。与沙因和沙伊特不同，许茨很少在其作品中使用众赞歌的歌词或旋律，有时也配以拉丁语歌词而非德语歌词，反映了路德教世界最强有力的宫廷小教堂中的音乐与礼拜仪式的世界性风格。沙因和沙伊特对于众赞歌和本地语的使用符合小型宫廷或市政教堂的地区性或国家性特征，其中会众的参与更为重要。而许茨的音乐在歌词和音乐上则更与意大利协唱曲相似。

许茨最早的音乐曲集《大卫诗篇》（Psalmen Davids，1619年）包含与乔瓦尼·加布里埃利的复合唱作品非常类似的德语诗篇配乐。这些作品配有一个跟随低音，而非真正的管风琴通奏低音，器乐声部几乎都是重叠声乐旋律。这二十六首诗篇歌词都是德语的，大多都是在单一节奏下朗诵出来。

许茨的《圣谐曲》（Symphoniae sacrae，也译《神圣交响曲》，1629年）第一卷显示了他于第二次访问威尼斯时听到的小型宗教协唱曲的最新风尚。这些作品强调了风格化的说话式节奏和抽象的结构，通常是为了反映或者制造歌词的修辞格。《啊！你多么美丽！》（A.51）就是其中一例。

这首作品的拉丁文歌词源于《圣经》的雅歌，这是许茨意大利模式的典型来源。像大多数非仪式拉丁文歌词一样，这一首取自圣杰罗姆从希伯来文翻译过来的通行本拉丁文《圣经》，圣杰罗姆也曾于四世纪在罗马研究过修辞学。因为杰罗姆无疑是使用西塞罗和昆提利安的著作作为指南，他们的观念和术语特别适用于通行本《圣经》。作为贵族教育的一部分，许茨也研习过西塞罗和昆提利安作为当代修辞学问的补充。许茨很多同时代德国人都用相同的篇幅论述过音乐与修辞的关系，并且运用大量修辞学语汇进行音乐分析。

两部分的《啊！你多么美丽！》［O quam tu pulchra es］开始于几乎相同的一系列具有修辞格“词尾重复法”特点的乐句——“我所爱的，我的鸽子，我可爱的，我完美的”，许茨每一次都用相似的方式处理：四句词中的每一句都唱相似的音乐，“我的”［mea］一词与其他词汇不同，用一个下行的大跳，并且第二个声部的模仿进入有大量的重

复。第一部分乐段中上升的模进（第5—14小节、第24—33小节）同样带来在歌词中潜在的"激增法"的效果，因为歌词语汇从"所爱的"到"鸽子"开始上升，直到"可爱的"和"完美的"。第一部分接下来的音乐织体上的叠句（多次重复法）"啊！你多么美丽！"，开始了一系列朗诵风格的对比性段落，歌词提供了美丽的特定的例子（列举法）。器乐引子连接到音乐的第二部分，它呈现出了之后声乐片段将要发展的三个动机，用以制造"要点提示法"修辞格（将要讨论的列举点）。随后（在第36—40小节），一种令人屏息的兴奋效果通过一系列中断（中途停顿法）产生，许茨反复运用感叹或休止来打断歌词的流畅。这首作品仍然包含有其他的修辞格，第二部分似乎根据修辞的布局进行设计。第二部分第1—21小节像是起到"告诫"的作用，第21—44小节像是"叙述"的作用，第45—52小节像是"解释"，第53—58小节像是第二次"告诫"，第58—79小节像是一个"命题"和"发挥"，第80—92小节像是一个"反驳"或是"明确"，第92—104小节像是一个"结论"或"总结"。

这种修辞处理的目的是在情感上打动听者，确定他们有同感，并且安排他们通过圣灵的启迪接受福音，以便通过神的恩典获得救赎。

许茨《小型宗教协唱曲》（Klein geistliche Konzerte，1639年）第二卷中的《你如何受伤害》（Was hast du verwirket，A.52），通过修辞表达的音乐控制传达了个性化的、充满情感的歌词（选自圣奥古斯丁的《忏悔录》）——即精心选择的强调、节奏和情绪转换，而非通过朗诵、音乐上的强调或修辞格的创造。这种风格类似二十年或更早之前的某些在和声上扩展和丰富的意大利独唱牧歌（例如西吉斯蒙多·德·印第阿创作的）。选择非圣经的关于耶稣钉上十字架的个人忏悔的德语歌词，反映了路德教相信对原罪的深深的悔恨是通往神的恩典的必要步骤。

随着三十年战争结束后经济的复苏，许茨开始出版他的大型作品，特别是《圣谐曲》的第三卷（1650年）。虽然在他的曲集出版之时，德累斯顿宫廷的小教堂恢复了一定规模，但是其中的成员仍然不能得到稳定的收入，我们也不能确定许茨的晚期作品主要是为这一群人创作的。相反，它们很可能是许茨作为荣誉宾客在其他宫廷和城市访问时，为那里的一些特殊场合创作的。在这些大型作品中，许茨典型地结合了他早期交替式作品的广阔性和他晚些作品中强烈的对比、

惯用手法和歌词的修辞表达。一个极好的例子便是著名的《扫罗，扫罗》［Saul,Saul］（A.53）。

像大多数《圣谐曲》第三卷中的作品一样，《扫罗，扫罗》的歌词取自路德的德语圣经的一段叙述，描述的是扫罗报告了从天堂得知的消息，这使得他皈依了基督教（成为最终的圣保罗），这一段记载于《使徒行传》26：12—18。如同《啊！你多么美丽！》的第二部分，这首作品有一些修辞安排的特点。

重复的乞求"扫罗，扫罗，扫罗，扫罗！"在弱拍上温柔地劝诱着，同时从黑暗的深处（D小调和声，低音的重五度）威严地上升到明亮的高音（D大调和声，小提琴三度），最后是合唱的回声。这个"告诫"不断地问："你为什么要迫害我？"吸引了听众的注意力并好意地安排他们去听。一个节拍、速度、动机和织体的突变引入了第二对乐句，"你很难忽视这次召唤"（字面意思是"你很难对抗荆棘"）这两个乐句（第13—22小节）为后来的加工提供了材料，就像一次正式演说的叙述或呈示。减缩的开始乐句的返回（第23—27小节）的功能像是第二次"告诫"，同时第二对乐句（第28—49小节）的加工形成扩展。激动人心的高潮的三次乞求"扫罗，扫罗，扫罗！"当然是"对听众情感的最后的呼吁"，是这段音乐演说的结论。

加尔文教音乐

虽然是马丁·路德早年的追随者，但约翰·加尔文（Jean Calvin，1509—1564）自1541年作为瑞士日内瓦的宗教领袖以来在他的著作和宗教工作中引入了不同的教义和实践。直到加尔文去世时，他的教义已然成为一支不同的新教教派的基础，这一教派通常被称作"归正宗"［Reformed Church］，特别流行于瑞士、一些德语城邦、尼德兰、法国（那些地区的拥护者被称为"胡格诺教派"［Huguenots］）、苏格兰（在那里被称为"长老派"［Presbyterians］）和英格兰（在那里被称为"清教徒"［Puritans］）。

加尔文对于感官愉悦和艺术上清教徒式的怀疑使得他在教堂仪式中禁止多声部音乐，而偏向使用单声演唱翻译为法文或其他本地语的韵文体的"诗篇"［Psalms］。配乐是音节式的，并且是带有极为简单节奏的分节式旋律。多声部人声或键盘音乐对这些旋律进行和声化处理，或者将他们组成定旋律或模仿织体的基础也在广义上被称为"加尔文教音乐"。尽管有这一名称，但是这种音乐却是为家庭使用，或者在仪式之外的特殊时间段在教堂管风琴上演奏的。

十七世纪上半叶，加尔文教音乐主要作曲家是扬·彼特森·斯威林克（Jan Pieterszoon Sweelinck，1562—1621），他在阿姆斯特丹"老教堂"［Oude Kerk］度过了整个音乐生涯。斯威林克的声乐——法国尚松、意大利牧歌、多声部赞美诗配乐——大多延续了十六世纪法国、意大利和尼德兰作曲家的风格和体裁，其最为重要的和有影响力的音乐是键盘音乐。

斯威林克的键盘音乐包括即兴式幻想曲和模仿安德里亚·加布里埃利、克劳迪奥·梅鲁诺和约翰·布尔［John Bull］的托卡塔；他创作的模仿式幻想曲和利切卡尔通常带有单一动机或者模仿式主题；他的幻想曲大多基于低音固定反复音型或者体现回声效果的音型；他的变奏曲来源于英国维吉那琴演奏传统，或基于熟悉的歌曲旋律或基于路德教众赞歌。斯威林克的《第九调式利切卡尔》（Ricercar del nono duono/tuono，A.54）是一首精致而扩展的运用模仿的多声部作品，其中包含十二个主题轮流进入，同时第一主题以不同节奏和变化形态通

篇与其他声部交织在一起，包括使用弗雷斯科巴尔第的“虚假进行”［inganno］的技术（第42—50小节和第74—84小节）。斯威林克其他模仿性幻想曲或利切卡尔是单一主题式的，所有的模仿点只使用一个主题。他并不是十七世纪早期创作精致的模仿性作品的唯一的作曲家，但他对于这种体裁的探索、对于主题运用的饱和度、增值和减值的自由运用、在几小节的空间中对于单一节奏音型的坚持，强烈影响了德国的管风琴曲的创作，由于日后斯威林克的很多学生包括安德里亚斯·迪本［Andreas Düben］、彼得·哈塞［Peter Hasse］、戈特弗里德· 沙伊特［Gottfried Scheidt］、保罗·齐弗尔特［Paul Siefert］、乌尔里希·塞尔尼茨［Ulrich Cernitz］、雅各·普里托利乌斯［Jacob Praetorius］和海因里希·沙伊德曼［Heinrich Scheidermann］等人的成功，这些音乐家和他们的学生形成了所谓的第一代北德管风琴学派，包括布克斯特胡德和巴赫。

路德教派管风琴音乐

在十七世纪，除了加尔文教城市，几乎每个路德教城市的教堂不论规模大小都会修建一座管风琴，其中很多都是大形制的并且做工精良。十七世纪初甚至从十六世纪早期开始，典型的小型管风琴遍及神圣罗马帝国的所有教堂，它们都有至少两排手键盘和一套脚键盘。米歇尔·普里托利乌斯（1618年）曾经描述过一件装有三排手键盘、一个脚键盘箱和五十九个音栓的管风琴。在布拉格，曾经有一件四排手键盘、一个脚键盘箱和七十个音栓的管风琴。十七世纪德国管风琴倾向种类的繁多和音色的精妙。

虽然路德本人热情地支持教堂中使用管风琴，但是由于证据遗失或证据矛盾，我们并不能确定演奏的方式和演奏的曲目。当部分拉丁文弥撒仍然在路德教教堂中表演时，管风琴短诗曲与圣咏交替的实践仍然持续，并且有一些新教作曲家继续这一创作。我们也可以发现很多为会众演唱众赞歌的管风琴伴奏，另外还有一些带有数字低音的管风琴伴奏的众赞歌旋律曲集。然而，除了这两种形式外，我们对于十七世纪上半叶路德教仪式中管风琴的使用知之甚少。可以明确的是，有很多这样的作品在教堂中使用，特别是那些与众赞歌旋律结合的，但大多数这样的作品都被随意地与利切卡尔、赋格曲、风格化舞曲、前奏曲、托卡塔和声乐改编曲保存在了曲集之中，这些曲集显然是为娱乐和教学准备的。

十七世纪上半叶最著名以及有影响力的德国管风琴音乐曲集是萨缪尔·沙伊特创作的《新记谱》（Tabulatura nova，1624年）。曲集标题意思是"新的记谱"，指的是开放总谱印刷的线谱记谱。虽然这种模式在他之前已经被弗雷斯科巴尔第和一些意大利人使用过，但在德语地区却是一项创新。图6-4展示的是字母记谱这种整个巴洛克时期通用的键盘音乐记谱方式。



图6-4 大约1620年左右的佚名坎佐纳，使用德国键盘音乐记谱方式（上）及转译成的现代五线谱（下）

沙伊特的《新记谱》曲集包含幻想曲、赋格曲、模仿沙伊特的老师斯威林克的一些回声作品、拉丁文赞美诗配乐和路德教众赞歌、歌曲变奏、舞曲、卡农和曲集第三卷的慈悲经、荣耀经和信经的定旋律配乐、九种调式上的一套圣母颂歌短诗曲和拉丁文赞美诗旋律的和声化尝试。其中，众赞歌配乐是数量最多的。十二首是卡农式的，八首是变奏曲式的，两首是众赞歌幻想曲。

他的众赞歌变奏曲都具有众赞歌旋律，未加装饰的处理并用相对较长时值的音符，在一个声部中有一次作为定旋律。在《新记谱》的

前言中，沙伊特特别说明这个定旋律应该使用在一个音栓的脚键盘演奏，“运用具有穿透力的声音，以便于这个众赞歌旋律能够更加清晰地听到”。围绕众赞歌定旋律的对位都来源于众赞歌旋律中的动机。

沙伊特的《“我呼唤你”幻想曲》［Fantasia super Ich ruf zu dir］（A.63b）是《新记谱》中的一个特例，但对于下一代路德教管风琴作曲家具有示范意义。其中，众赞歌旋律的每一个乐句（A.63a）作出了两到三种不同处理，如下表中的总结。这些特征显示出了斯威林克的影响，在于同时跨越很多小节使用大量模进和节奏音型的扩展。这首作品的长度和复杂性被这一时期北德管风琴极具变化的声音的可能性进一步放大，其效果是空前的。

沙伊特《“我呼唤你”幻想曲》（1624年）中对于众赞歌旋律的处理
（众赞歌）第1乐句作为模仿点（第1—12小节）。 第2乐句作为模仿点（第12—24小节）。 第1、2乐句作为女高音、男高音和男低音声部的定旋律，与基于第1、2乐句在节奏上的缩减形成的对位相配合（第24—51小节）。 第2乐句作半和弦式的和声处理（第52—56小节）。 第3乐句作为模仿点与基于这一乐句的片段形成的模进相配合（第57—80小节）。 第3乐句作为女高音、男高音和男低音声部的定旋律，处理同上（第81—93小节）。 第3乐句作和弦式的和声处理（第94—98小节）。 第4乐句作为模仿点（第99—128小节）。

（续表）

沙伊特《“我呼唤你”幻想曲》（1624年）中对于众赞歌旋律的处理
第4乐句作为女高音、男高音、男低音和男高音声部的定旋律，处理同上（第129—146小节）。 第5乐句作为模仿点与模进（第146—179小节）。 第5乐句作为女高音、男高音和男低音声部的定旋律，处理同上（第179—191小节）。 第6乐句作为模仿点（第191—200小节）。 第6乐句作为女高音、男高音和男低音声部的定旋律，处理同上（第200—209小节）。 第6乐句作和弦式和声处理（第209—212小节）。 第7乐句作为模仿点（第213—227小节）。 第7乐句作为女高音、男高音、男低音和男低音声部的定旋律，处理同上（第227—244小节）。 第7乐句作和弦式和声处理（第244—251小节）。

弗罗贝格尔

十七世纪主要的德国管风琴作曲家大多是路德教派的，他们住在北德地区并且吸收意大利风格和类型为他们所用。然而，约翰·雅克布·弗罗贝格尔（Johann Jacob Forberger，1616—1667）却在南部城市维也纳的天主教帝国宫廷工作，善于运用法国和意大利两国的体裁和风格。他在1653年成为维也纳帝国宫廷管风琴师之前，于大约1640年左右在罗马跟随吉罗拉莫·弗雷斯科巴尔第学习多年。他创作的二十五首键盘托卡塔以及为数众多的坎佐纳、利切卡尔和其他赋格作品都清晰地显示出其老师的影响。

像弗雷斯科巴尔第的创作一样，弗罗贝格尔的托卡塔典型地将扩展即兴的音阶和琶音与高度发展的模仿对位段落并列。而不同于弗雷斯科巴尔第的是，弗罗贝格尔通常在之后的模仿段落中对开始的赋格主题作不同的处理。在相似的布局中，他将音型的段落与反复的动机相统一，他没有像弗雷斯科巴尔第那样强调强烈的对比、古怪的自发性和惊奇之处。

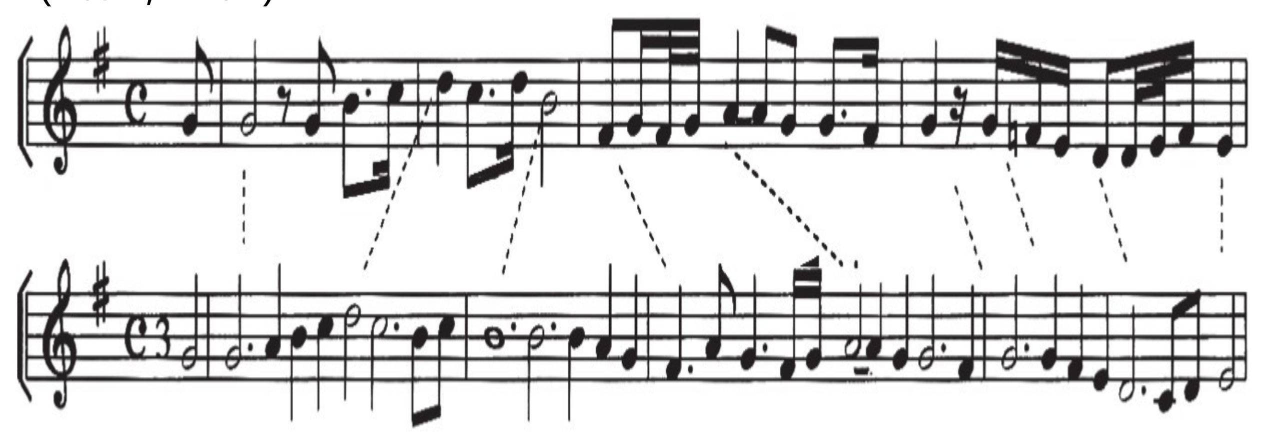
弗罗贝格尔的全部坎佐纳是仿照弗雷斯科巴尔第的变奏曲类型。他的1649年手稿曲集中的一例（A.56）将开始处的主题变化了两次——一次形成传统三拍子中段的变化形式，一次返回到二拍子，出现典型的开始主题的变体（谱例6-1）。

谱例6-1：弗罗贝格尔《第三坎佐纳》（1649年）的开始主题及其变化形式



1649年的相同手稿曲集还包含了很多他创作的托卡塔和成套的舞曲，这些作品体现了更加强烈的对于主题变形的运用（参见A.57）。在谱例6-2中，弗罗贝格尔频繁使用了在其阿勒芒德和库朗特舞曲中开头的相同材料。但是这里的这种传统并不是源于弗雷斯科巴尔第或者意大利，而是文艺复兴时期国际化的舞蹈成对相连的实践，通过旋律与和声材料有韵律的转变实现第一部分二拍子、第二部分三拍子的实践。虽然这种实践在十七世纪的法国和意大利被摒弃了，但在德语地区却被保留了下来，特别是在器乐重奏中。

谱例6-2：弗罗贝格尔的一首阿勒芒德与库朗特舞曲的变形联系（1694，A.57）



弗罗贝格尔的舞曲作品——通常是阿勒芒德、库朗特和萨拉班德——显示出明显的法国"破碎风格"的影响。由于弗罗贝格尔在1647年左右居住在布鲁塞尔，他对于法国键盘音乐的认识一定是至少从那时开始的。

帝国的重奏音乐

意大利对于重奏音乐的革新如同对于教堂音乐（的革新）一样迅速传遍欧洲。我们已经论述过，在德累斯顿宫廷服务的最早一批意大利音乐家是来自布雷西亚的小提琴和木管号演奏家。

比亚吉奥·马里尼（Biagio Marini，约1587—1663）是最早创作带有通奏低音伴奏的小提琴奏鸣曲的作曲家之一，作为多瑙河诺伊伯格的维特尔斯巴赫宫廷的音乐指导，他在神圣罗马帝国待过二十六年（1623—1649），另外还到访过布鲁塞尔和杜塞尔多夫。他最为重要的重奏音乐曲集《为一到六件乐器而作的奏鸣曲、交响曲……和间奏曲》（Sonate,symphonie ... e ritornelli，a 1-6），作品第8号（威尼斯，1629年）于十七世纪中叶出版（见A.23）。

1625年，来自曼图亚的卡罗·法里纳（Carlo Farina，约1604—1639）在德累斯顿宫廷与许茨共事，在那里他出版了五卷带有通奏低音伴奏的弦乐重奏曲集。法里纳的一些作品带有奇怪并具有喜剧性的效果。例如，他1627年的作品《奇特的随想》［Capriccio stravagante］就包含了动物声音、民间乐器、火药等声音的模仿，有时使用一串不协和音符和一些（表演上的）扩展技巧，例如用琴弓的木头敲击琴弦（col legno，“弓背击弦”）和滑奏法［glissando］。虽然这些特效在当时的意大利重奏音乐中不常见，但之后（1673年）在海因里希·比贝尔（Heinrich Biber，1644—1704）的作品中重现，我们可以猜测法里纳是从德国“啤酒屋提琴手”那里学到的这些技巧。他的两首作品暗示了波兰和匈牙利的传统音乐风格。

来自维罗纳的安东尼奥·贝尔塔利（Antonio Bertali，1605—1669）作为维也纳帝国宫廷的小提琴手在那里度过了四十二年，之后他于1666年从乔瓦尼·瓦伦蒂尼那里接过音乐指导一职。贝尔塔利器乐创作几乎都没有注明日期，但如果这些作品是在他1652年开始创作歌剧之前完成的话，那么他便是第一个已知的为小号和弦乐创作奏鸣曲的作曲家。瓦伦蒂尼早在1621年就在其威尼斯教堂音乐中使用小号。而威尼斯音乐中最早出现小号和长号无疑是作为帝国王权的象征使用的。贝尔塔利的重奏作品是五声部弦乐重奏，可以带铜管或木管乐

器，也可不带。这种大型的奏鸣曲类型是来源于安德里亚·加布里埃利和乔瓦尼·加布里埃利的复合唱式的重奏坎佐纳，这种形式是在意大利出名，但之后成为了维也纳作曲家喜爱的体裁，也传播到神圣罗马帝国南部与今天的奥地利到捷克共和国相应的宫廷之中。

最早倾向创作意大利式的带有通奏低音的三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲的德国本土作曲家是纽伦堡管风琴师约翰·斯塔登（Johann Staden，1581—1634）及其学生约翰·伊拉斯穆斯·金德曼（Johann Erasmus Kindermann，1616—1655）。这两位作曲家创作的奏鸣曲包含有舞蹈套曲形式以及其他的坎佐纳—奏鸣曲模式，其中首尾段落动机关系、织体中的模仿、节奏的活泼和旋律上的特点被三拍子的主调风格的段落所分开。金德曼奏鸣曲中的卡农、记谱游戏和小提琴有意的“变格定弦”［scordatura］这些特点都被看作是德国器乐重奏实践的特征。

城市吹奏乐师

当意大利式的独奏和三重奏鸣曲在贵族和帝国宫廷流行之时，一种截然不同的德国传统市政木管乐队（Stadtpfeifern，字面意思是"城市吹奏乐师"）继续在与意大利影响相对隔离中繁盛发展。这种由城镇委员会付给薪水的重奏乐队至少从十五世纪就是一种几乎遍及整个欧洲的城市音乐生活的代表。就像我们之前看到的，意大利北部的市政乐队发展出了一些不同的由木管演奏者、小提琴乐器家族演奏者和小号演奏者的组合。在神圣罗马帝国，这些乐队主要是木管重奏，通常由五到十人组成，他们穿着制服或统一服装进行演奏（见图6-5）。与意大利市政重奏不同，这些德国重奏孕育出了一些不同于为贵族宫廷创作的作品样式。城市吹奏乐师有两种主要的曲目类型——为四到八件乐器而作的坎佐纳和舞曲套曲。



图6-5 行进中的市政木管乐手，布鲁塞尔，1616年。这些乐器从左至右为：古大管、低音肖姆管、木管号、中音肖姆管、低音肖姆管、低音长号。演奏者穿着的黑色外套可能是一种特殊制服，衣领的不同可能可以区别大师和学徒

城市吹奏乐师曲目中的坎佐纳比宫廷作曲家创作的坎佐纳风格的作品短小，并且在整体设计上更简单（更少的段落），它们缺少那种意大利式的创新，例如记谱的装饰乐段、慢速的具有表现力和声的段落、长大的快速三拍子乐章。城市吹奏乐师作曲家创作的舞曲套曲几乎总是包含一个二拍子的帕凡和一个三拍子的加亚尔德。他们延续了十六世纪的传统但在之后的欧洲其他地方被人遗忘，城市吹奏乐师作曲家们使用了在成对的帕凡—加亚尔德舞曲之中相同的音乐材料，并经常在套曲的其他舞曲中进行扩展。其结果有时被误解为是变奏组曲。但是，“组曲”这个术语兴起于十七世纪后半叶，这一时期真正的变奏密切追随一个和弦序列或是定旋律，而城市吹奏乐师的舞曲是不这样使用的。约翰·赫尔曼·沙因的二十首套曲是这一体裁的例证。《谱例集》（第58首）中的这首是保罗·佩鲁尔（Paul Peuerl，1570—1625）于1611年出版的，包含了一首“丹茨”［Dantz］，它的音乐材料也用在了“帕多安”［Padouan］和加里亚达［Galliarda］之中。

德语通奏低音歌曲

本章开始时讨论了教堂声乐，自然引向了管风琴音乐、键盘音乐和重奏音乐。意大利的影响可以简单地在德语通奏低音歌曲［continuo song］，或者叫通奏低音利德［Generalbass Lied］中看到，虽然法语诗歌和宫廷埃尔曲的影响很快成为了主导。

在德语通奏低音歌曲的产生过程中至少有三种因素汇集：沙因对于宗教协唱风格在世俗音乐中的运用，约翰·瑙瓦赫［Johann Nauwach］将意大利单声歌曲转化为德语，马丁·奥皮茨［Martin Opitz］根据法语模式对德语诗歌的改革。

约翰·赫尔曼·沙因1621年、1626年和1628年创作的三卷本《乡村音乐》［Musica boscareccia］与他1609年创作的早期德语歌曲集《维纳斯的花冠》［Venus Kräntzlein］形成了巨大的对比。后者主要是五声部无伴奏民间诗歌配乐，运用了简单的主调风格，旋律在女高音声部，与汉斯·利奥·哈斯勒的早期歌曲很类似。《乡村音乐》中的歌曲则是为两个女高音和一个男低音声部而作的，并且每个声部都有歌词和修辞格。歌曲的表演要求独唱配通奏低音、二声部配通奏低音、三声部独唱或者三声部配通奏低音。歌词通常与意大利田园诗传统有关，充满宫廷语言和修辞格。每个声部都记写在谱面上，并使用与之前讨论过的沙因在宗教协唱曲《新作品》中使用的几乎相同的方式进行处理。

约翰·瑙瓦赫（约1595—约1630）曾在德累斯顿受训为一名唱诗班男童，之后在1612年至1618年间被选帝侯派往佛罗伦萨学习。他的意大利风格的《歌曲》（Aire，1623年）受到卡契尼、印第阿和其他单声歌曲作曲家的强烈影响，包含了装饰性的独唱牧歌和分节式小坎佐纳。他1627年创作的《德语维拉涅拉》［Teutscher Villandellen］则包含了这些类型，还有一套分节式变奏曲，其中有九首歌曲的歌词是马丁·奥皮茨创作的。

马丁·奥皮茨（1597—1639）是十七世纪最具影响力的德国诗人。在他1624年出版的《德语诗集》［Buch von der deutchen Poeterey］中，他通过引入有规律的节拍和韵律，并在法语诗歌模式（主要是龙

沙的诗歌）和（七星诗社）理论的启发下提升诗歌的音调和语言，从而开启了现代德语诗歌的时代。在托马斯·塞勒（Thomas Selle，1599—1663）1634年和1636年创作的曲集和卡斯帕·吉特尔（Kaspar Kittel，1603—1639）的《康塔塔和歌曲》（Cantade und Arien，1638年）中，都用奥皮茨的诗歌在强烈重读节拍和有规律的乐句下进行分节式的谱曲。

最为多产和有影响力的早期德语通奏低音歌曲作曲家是海因里希·阿尔伯特（Heinrich Albert，1604—1651），他在1638年至1650年间出版了八卷这样的作品。虽然其歌词仅有几首出自奥皮茨，但所有歌曲都反映出了奥皮茨对于德语诗歌的改革。受到沙因通奏低音歌曲影响的阿尔伯特跟随他的表兄海因里希·许茨受训于德累斯顿。他的一百七十首作品是为科尼斯堡的婚礼、葬礼、周年纪念日、访问和私人娱乐而创作的，在他的每一首作品的献词上都能看到这些事件的描述和日期。这些歌曲大部分都是短小的、分节式和音节式的。有一些包含了装饰、绘词法和利都奈罗。虽然阿尔伯特总是在他的歌曲中尊重诗歌的节拍，但是他也不总是能够遵循有规律的、舞曲式的节奏。例如，他的1640年的歌曲《啊！这尖刻的残酷！》（O der rauhen Grausamkeit！，A.59）的歌词传达了拉丁文规格的意义，含有两个相同的长短格四音步诗句和三音步诗句：

— U — U — U — — U — U — U —

O der rauchen Grausamkeit! / Die nur seufzen jederzeit / etc.

然而，阿尔伯特的音乐则延伸出了长的或者重音的音节，并将短小的、非重音的音节压缩，同时人声旋律线仅仅通过低音声部的协调保持韵律感。反复和快速呈现与宽广的跳进和半音线条结合，使得他的配乐与1630年代的意大利单声歌曲和早期康塔塔一样具有强烈的修辞表现力。

直到十七世纪晚期，德语通奏低音歌曲的重要性开始降低，但是沙因和阿尔伯特的很多配以宗教歌词的歌曲得以再版，这促使了宗教通奏低音歌曲体裁的兴起，它在迪特里希·布克斯特胡德时期融入到了德国教堂康塔塔之中。

我们已经看到，大约从十七世纪初开始，神圣罗马帝国的宫廷和城市、哈德斯堡领地、向东到波兰经历了一场源自意大利的音乐风格和体裁的融入。作曲家们带来了复合唱技巧、通奏低音的运用、小型教堂协唱声乐创作、朗诵性和华丽的独唱声乐写作、协唱的教堂音乐中典型的段落重复模式、修辞格在音乐中的反映或创造、小提琴惯用语言的使用和一个或两个小提琴声部伴有通奏低音的多种室内重奏类型。同时，他们通过吸收多种管风琴和声乐体裁的众赞歌旋律和歌词、使用定旋律技巧、运用一些旋律动机、编排复杂的模仿对位、使用管风琴音乐中的脚键盘和混合音栓、扩展文艺复兴式的成对舞曲实践而发展为所谓的"变奏组曲"、强调在城市吹奏乐师和宫廷的音乐中包含小号、木管号和长号的大型器乐重奏，从而保持了很多更早的或者地区性的音乐实践和音乐风格。从这时起，将从意大利引入的创新和传统的地域性特点相融合限定了德国音乐风格和体裁的范围。

第七章
第一斯图亚特国王统治和共和制时期的英格兰音乐

欧洲背景下的英格兰

十七世纪初，英格兰依然与苏格兰保持分裂，它仅仅占据距离法国海岸不远的（不列颠）岛南部的三分之二。它的人口只有将近四十五万人，相比较来说，法国有约两千万，德语地区有约一千五百万。虽然伦敦与巴黎一样人口众多，但是同时期的英格兰没有其他大城市，也没有与神圣罗马帝国地区、意大利亚平宁半岛或者伊比利亚半岛之中可以相提并论的贵族宫廷。那时的英格兰并不是一个富有的国度，并且也没有太多可用在音乐或者其他艺术上的钱。另外，十七世纪的英格兰拥有很大的清教徒群体，他们站在宗教的立场上反对教堂音乐和戏剧艺术。综合这些因素，艺术音乐仅占十七世纪英格兰社会和文化生活很小的一个部分，那时英格兰的音乐史包含错综复杂的外部的影响——德国的、法国的和意大利的——还有不时被淹没和重现的一些本土传统。

英格兰的器乐重奏

英格兰也出现了像神圣罗马帝国中那样的管乐合奏团，它们在英语中被称为“韦特”［waits］。与“更夫”［watchmen］是同样的称呼，说明在英格兰这些市政管乐演奏者，像在德语地区一样，曾经服务于城镇的瞭望塔中，他们在那里告知时间的讯息或者发布危险的信号。在很多地方，瞭望塔中的城镇器乐演奏者在他们放弃更夫的职责之后还是继续演奏音乐。威廉·布雷德（William Brade，1560—1630）提供了英国的“韦特”和德国的“城市吹奏乐师”之间的联系，这位英国器乐演奏者作为市政音乐家在汉堡服务过两个时间段（1608—1610，1613—1615）。在那里，他出版了多套典型的德国风格的舞曲和坎佐纳曲集。

意大利风格的带有通奏低音伴奏的弦乐重奏被安杰罗·诺塔利（Angelo Notari，1566—1663）介绍到英格兰。他是从威尼斯归来的歌手和小提琴手，1610年加入了亨利王子的官邸服务。1618年，他转而为查理王子服务并一直到查理于1625年成为国王。诺塔利现存的为小提琴独奏和通奏低音的作品包含一部分坎佐纳，这些作品同时有普通版本和加装饰版本，还有一些基于鲁杰罗低音［Ruggieero］、罗曼内斯卡［Romanesca］和“莫尼卡”［La Monica］这些和弦低音类型的变奏曲。它们与1610年至1620年间意大利印刷（出版）的早期小提琴和通奏低音作品不相上下。

事实上，小提琴家族乐器的重奏在英格兰建立与在意大利同样早。1540年，亨利八世国王从威尼斯带回一个六名弦乐演奏者的团体，他们当中的大部分来自1490年代从西班牙或葡萄牙被驱逐的西班牙系犹太人家族。西班牙系犹太人移民被认为将维奥尔琴引入了意大利，他们可能也在传播小提琴乐器家族上起到了举足轻重的作用。特别是安德雷亚·阿玛蒂［Andrea Amati］，他在克雷蒙那跟随一个犹太人做过弦乐器制作的学徒，并且在安特卫普很多最早的小提琴制作者也是犹太人。亨利八世宫廷最初的六个小提琴手服务了很久，他们的第四代后裔在十七世纪大部分时间里都继承了这份工作并且组成了皇室小提琴重奏组。

从十六世纪到十七世纪，小提琴乐器家族的重奏组——以六人为典型——服务于舞蹈伴奏和剧场盛典。图7-1展示了其舞蹈伴奏功能。英格兰皇室宫廷中的小提琴手确实演奏最新的意大利重奏音乐；然而，英格兰小提琴奏鸣曲作曲家则直到十七世纪最后三十年还碌碌无名。

十七世纪，维奥尔琴重奏组在英格兰更为流行，如同在法国的情形一样。维奥尔琴在英格兰和法国比小提琴风靡流行，在这一时期（英格兰和法国的）业余音乐表演比在意大利更为广泛传播。很多这时期的著作告诉我们小提琴家族乐器是特别适合专业演奏者的，而维奥尔琴则通常在业余绅士之间流行。但专业的维奥尔琴演奏家也在皇家宫廷和其他贵族官邸演奏。直到1526年，亨利八世有两位宫廷维奥尔琴演奏家，来自威尼斯的弦乐演奏者既演奏维奥尔琴也演奏小提琴。



图7-1 伊丽莎白女王舞会上的朝臣们，大约1600年。音乐家们演奏琉特琴、中提琴、小提琴和低音提琴（大形制大提琴）

在十六世纪，英格兰产生了重要的维奥尔琴重奏团体。其主要的体裁有幻想曲（与法国的相类似）、圣号经［InNomine］和舞曲，尤其是帕凡和加亚尔德。这些体裁一直到十七世纪还在英格兰不断发展。

幻想曲

为维奥尔琴重奏而作的英国幻想曲是一种主要是模仿织体为主的作品，与利切卡尔或者坎佐纳相类似。十六世纪，英国维奥尔琴幻想曲开始显示出以下典型特征：扩展性的音域、大跳和多种快速装饰性音型。直到十七世纪，出现了四种不同的英国维奥尔琴幻想曲类型：单一主题幻想曲、多个主题但只有一种主导情绪的幻想曲、两个对比部分的幻想曲和多个乐段或乐章组成的幻想曲，每一种都有明确的终止。所有这些类型都以一系列扩展性的模仿进入开始，很多都带有旋律倒影、卡农和节奏的增值和减值。经常带有一个管风琴声部，但只是重复维奥尔琴声部。

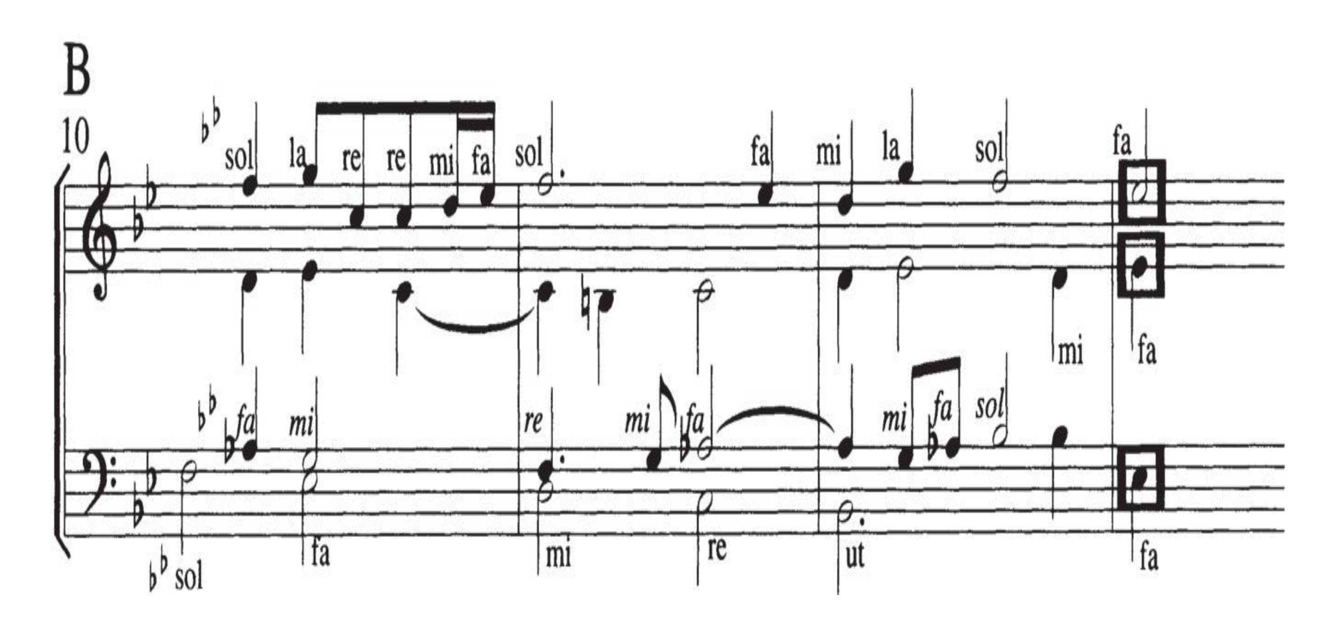
约翰·詹金斯（John Jenkins，1592—1678）的为四件维奥尔琴重奏而作的幻想曲（A.60）是第四种类型，包含六个有变化的动机和主导的节奏的段落，在几个地方改变调号；每一个段落分别终止于第39、70、88、113、126和156小节。这首幻想曲不同寻常之处是六声音阶的唱名移位、调式和体系（调号）的变化，虽然它在这方面不是独一无二的。它属于一种自十六世纪早期直到十七世纪晚期在英格兰发展的带有极端变化的音乐作品的传统。

詹金斯幻想曲的调式在第一段保持稳定（第1—39小节），尽管终止在降E 音（第13小节）和G音（第27小节），因为在结束音之上的三度和五度音作终止通常是第二调式的惯例，并且还因为两个终止式前都没有构建一个新的调式旋律和对位结构。谱例7-2b和7-2c展示的是这些终止式的准备。其中，C和G音继续占据主要位置，旋律型继续将其合适地放置于两个降号体系的六声音阶中。

然而，这首幻想曲的第2、3段在音高结构上非常不稳定。第2段开始转到F音的第一调式上（谱例7-2d）。第2段的后半（谱例7-2f）包含极为快速和很多深远的变化，其中，上行和下行级进的动机的模进移位导向了在F、降B、降E、降A和降D音上的终止。这一系列的最后一个终止的结束音转向了升C音，这要求变化到一个有四个升号的体系。这构成了第二个模进转位的系列（谱例7-2g），并导向在升F、E、A和D音上的终止（在全部十二个不同终止音高只有B 音被忽略），需要转到含有两个升号、一个升号和自然音阶体系上。

谱例7-2a-e：约翰·詹金斯为维奥尔琴而作的幻想曲的重点片段





C
22
re la mi fa sol fa mi re la fa sol mi la sol fa re
fa re mi sol fa mi fa
fa mi re la ficta la mi fa re ut fa mi re re
ficta
la sol fa mi re re mi ficta re mi fa sol ut re mi re
D OPENING MOTIVE AUGMENTED
41
la mi fa re fa sol la
re
re mi fa mi re
la sol fa mi re
E
45
re la ut re fa sol mi re ut re mi re ut
re la ut sol mi fa mi re ut sol ut
re

谱例7-2f-j：约翰·詹金斯为维奥尔琴而作的幻想曲包含的重点片段，结束




G
70
fa
ut re mi fa mi re
re ut re mi
fa mi re
ut re mi
fa
f♯
[b]
e
79
sol
fa
ut re mi fa
mi
fa mi re mi
re
mi
la
re
ut re mi
fa
mi
la
sol
re
fa
a
d
H
111
la
sol fa
mi
♭sol
sol
fa
mi re
ut
I
115
♭sol
fa
mi
re
ut
ut
J
124
♭la
sol
fa
mi
re

在第4、5段中音乐又回归了稳定。第4段（第88—113小节）保持了第三调式，移位到一个降号系统的D音上，又变为F音上的第六调式，以准备这一段的结束终止（谱例7-2h）。第5段通过降B音的终止式（谱例7-2i）回到了乐曲一开始的调式和系统上，G音变成了在两个降号系统中的自然六声音阶的la音，从而向下导向作为第二调式的结束音的C音（谱例7-2j），从那里作品进行到最后的第6段。

《圣号经》

被称为“圣号经”［In Nomine］的乐曲就像詹金斯的幻想曲一样复杂，但它们通常在调式和系统上保持稳定，因为它们都基于一个（英国）塞勒姆交替圣咏《荣耀的您是三位一体》［Gloria tibi Trinitas］的特殊的定旋律。这首圣咏旋律的歌词是“以主之名”［in nomine Domini］，约翰·塔弗那（John Taverner，约1490—1545）把它用在他的弥撒曲《荣耀的您是三位一体》的“降福经”中，而且他的作品的这个部分似乎还作为一首器乐曲单独流传。后来的英国作曲家们都竞相为这首特殊的定旋律谱写新的和更精美的对位。这个传统一直延续到十七世纪晚期。

舞曲

十七世纪英国能够反映意大利影响的创新大概就是幻想曲-组曲，这是一种三乐章的、包含对位的紧跟一个阿勒芒德（二拍子舞曲）和加亚尔德（三拍子舞曲）的对位幻想曲形式，通常穿插一个简短的二拍子段落，在乐段结束处叫作“合尾”［close或brouch］。乐谱通常是为一到两把小提琴或高音维奥尔琴、一把低音维奥尔琴和一个键盘乐器，最为通常是管风琴。键盘大致只在乐曲开始处和乐段连接处演奏，其他情况下则提供和声背景，有点像通奏低音的实现，只是它是被记写出来并且更加活泼。谱例集里的例子是约翰·科普拉利奥（John Coprario，约1570/80—1626）创作的（第61首），他的姓氏据说是其在意大利生活之后由库珀［Cooper］改变而来的。科普拉利奥被认为

是最早创作幻想曲组曲的，当时他担任查理王子官邸的音乐家（1622—1625）。他的幻想曲组曲也是已知最早的英国本土作曲家专门为小提琴创作的作品。

十六世纪另一种完好存留至十七世纪的典型英国重奏是六声部混合康索特［consort］，包含琉特琴、班多拉琴（一种带有金属琴弦的、有品的、贝壳外形的拨弦乐器）、低音维奥尔琴、西腾琴（cittern，另一种琴身细长似竖切面梨形的拨弦、和弦式带品的乐器）、高音维奥尔琴或小提琴和横笛（一种木制无按键乐器）。这种作品经常在演奏和弦的乐器和高音维奥尔琴与长笛竞相装饰的段落中用活跃的节奏交相辉映。

英国独奏维奥尔琴音乐的特殊性在于即兴和"加花变奏"［divisions］的作曲方式。英国人把这些基于和弦-低音模式的变奏形式叫作"固定低音"［grounds］。"加花变奏"这一术语指的是把每个低音的长音符分解为若干不同音高的较快速音符。最早的基于固定低音而记写出的加花变奏是托拜厄斯·休姆［Tobias Hume］的《埃尔曲的第一部分》（The First Part of Ayres，1605年）。最为全面介绍如何进行即兴加花变奏的是克里斯托弗·辛普森［Christopher Simpson］所著的《加花变奏小提琴家；或称，基于固定低音的表演导论》（The Division-violinsit；or，An Introduction to the Playing upon a Ground，1659年）。加花变奏可以由低音维奥尔琴、小型制的里拉维奥尔琴或者中等形制的加花变奏维奥尔琴的康索特演奏，所有乐器都是同样的定弦：D—G—c—e—a—d'。

琉特琴和拨弦古钢琴音乐

像维奥尔琴一样，在十七世纪的英格兰，琉特琴和拨弦古钢琴在专业和业余贵族音乐家之中流行。

十七世纪前十五年之中，杰出的英国琉特琴作曲家是约翰·道兰（John Dowland，1563—1626），他是一位接受过大学教育的绅士，一生大部分时间在英国不同的贵族官邸服务，但偶尔也被高薪聘请去欧洲大陆的宫廷，特别是哈塞伯爵（海因里希·许茨的第一位赞助人）和丹麦国王。因为他的天主教信仰直到1622年临近去世他才获得英国皇家官邸的职位。他的琉特琴音乐，如同他的同时代人一样，可以分为三种类别，类似于维奥尔琴康索特的主要类型：幻想曲、舞曲（帕凡、加亚尔德、阿勒芒德和吉格），还有一些流行与传统歌曲的改编曲。《青蛙加亚尔德》［The Frog Galliard］（A.62）实际上是融合了舞曲和流行歌曲的种类，而且这首音乐还配有歌词“现在！啊！现在我需要陪伴！”。因为歌词需要不自然地重复“现在”这一词以便于吻合贯穿全曲的节奏型，所以可以理解成这首歌其实是基于道兰的加亚尔德舞曲，而不是相反。道兰的加亚尔德开始于恰空的和弦式低音音型，并且包含了记写在谱面上的、两个每隔三十二个小节做多次不同重复的段落。

在道兰晚年时期，英国琉特琴音乐的风潮突然产生了急剧变化。查理王子最喜爱的宫廷侍臣、白金汉的首位公爵乔治·维勒斯［Geroge Villers］在1617年从巴黎请来了最著名的琉特琴音乐家雅克·戈蒂埃［Jacques Gautier］，并于1619年在王子的官邸为他谋得一职。1625年，查理与法国亨利四世的女儿亨利埃塔·玛丽亚结婚。玛丽亚及其从她的家乡带来的大量随从极大地激起了英国宫廷侍臣对于所有法国事物的热情。戈蒂埃的琉特琴创作和表演风格迅速在英国拥有了大量追随者。约翰·劳伦斯［John Lawrence］就是其中一个，他作为琉特琴音乐家自1626年到他1635年去世为查理国王服务。他的《库朗特》（Coranto，A.63）显示了新的法国“破碎风格”的基本特点，并与道兰的《青蛙加亚尔德》形成强烈的对比。

十七世纪上半叶的英国键盘音乐没有这样的革新。伊丽莎白时期大量的拨弦古钢琴曲的手稿结集名为《费茨威廉维吉那琴曲》（The Fitzwillim Virginal Book，抄谱于1609年），包含了下一个四十年里孕育出的所有音乐类型：与安德里亚·加布里埃利的起调曲相似的前奏曲，幻想曲，定旋律套曲，特别是《圣号经》，舞曲，特别是帕凡与加亚尔德，歌曲的改编曲以及基于流行曲调、固定低音和和声模式的变奏曲。

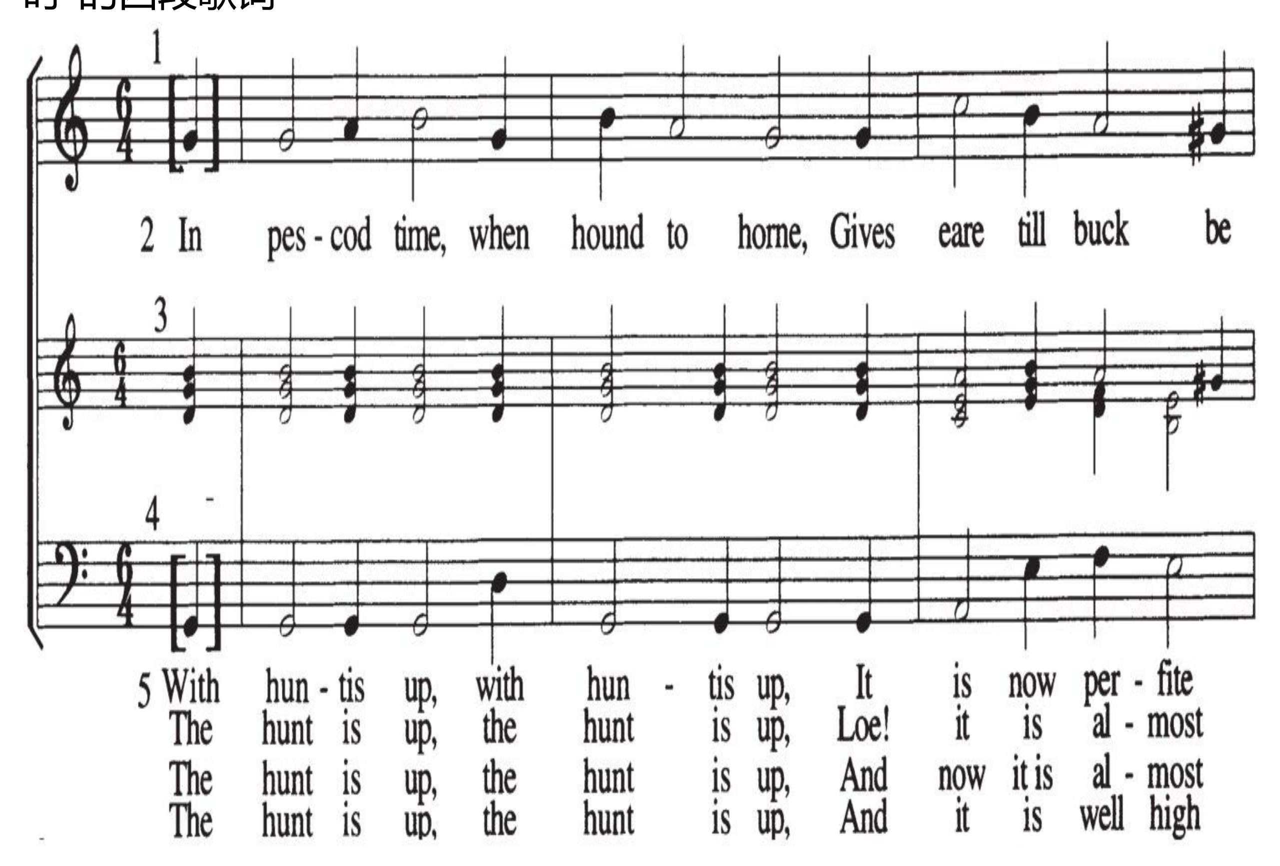
虽然“维吉那”这一术语在英国用来描述所有类型的拨弦古钢琴，但是最常见的类型是我们今天所称的“维吉那”的那种，它是一套琴弦与单个键盘平行的小型乐器。在十七世纪，维吉那取代了琉特琴作为业余爱好者，特别是淑女们的主要室内乐器。大约在1612年的《少女曲集，或称为维吉那琴印制的首部曲集》［Parthenia;or,The Maydenhead of the First Musicke That Ever Was Printed for the Virginals］的出版说明了它的广泛影响，曲集选取了那个时代重要的键盘作曲家的作品：威廉·伯德（William Byrd，1543—1623）、约翰·布尔（John Bull，约1562—1628）和奥兰多·吉本斯（Orlando Gibbons,1583—1625）。虽然这三位作曲家在五年之内都相继去世，但是他们代表了不同的三代人。其中，只有吉本斯属于我们要讨论的那个时期。

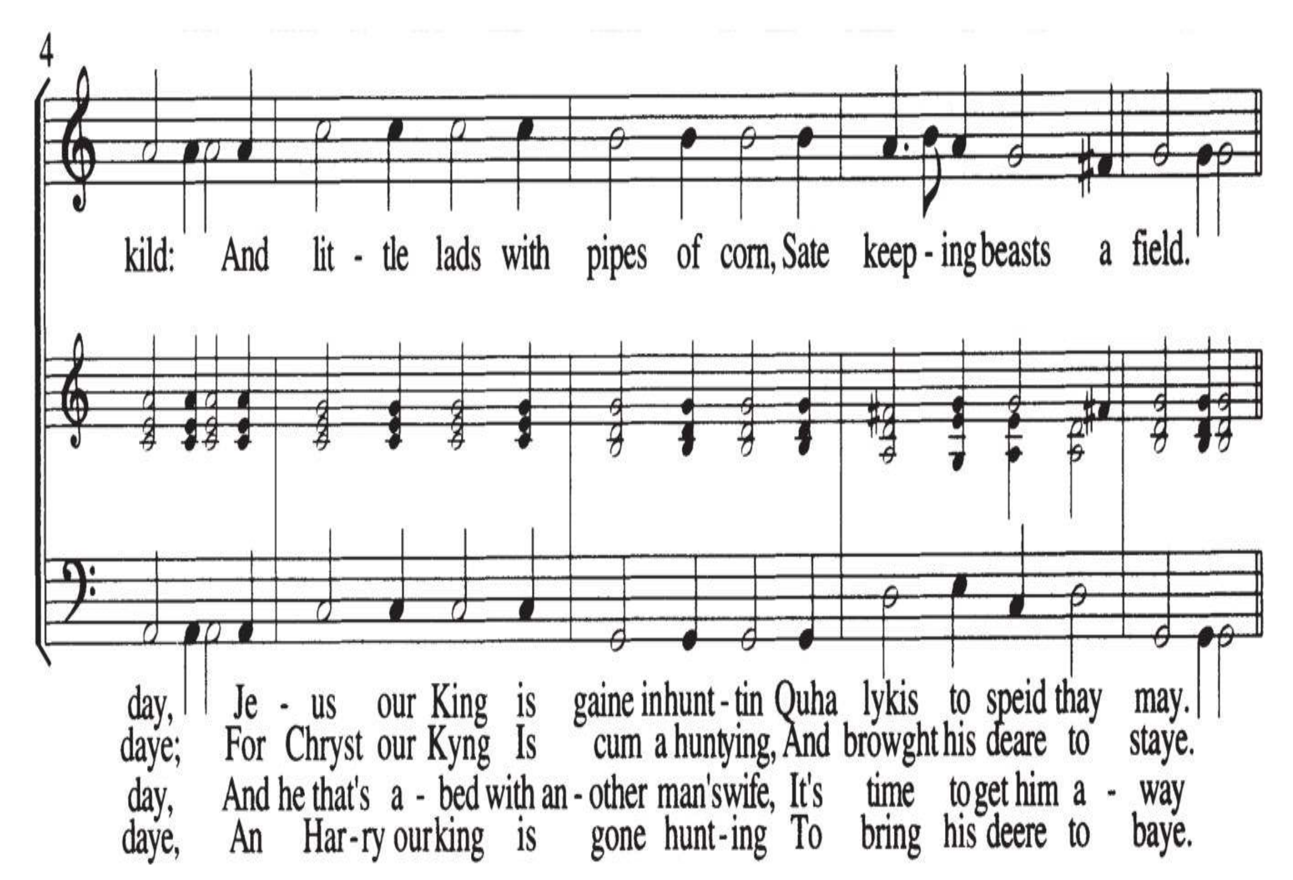
吉本斯是一位服务于牛津和剑桥大学城镇中的市政器乐演奏者“韦特”的儿子。他早年作为剑桥大学国王学院教堂的一名唱诗班男童接受音乐训练。1606年从国王学院毕业后，他作为贵族的侍从受雇于皇家圣堂。到1615年时，吉本斯成为了那里的管风琴师。他创作有教堂声乐作品、英国牧歌、人声和维奥尔琴的康索特歌曲、维奥尔琴康索特音乐（幻想曲、帕凡、加亚尔德和圣号经）以及维吉那琴曲（幻想曲、帕凡和加亚尔德、变奏曲和舞台歌曲的改编曲）。

吉本斯以“豌豆荚时间”或“狩猎之时”（W.9）为基础而创作的一套变奏曲展现了宫廷音乐、流行音乐、口传传统和那时的社会实践之间的有趣的联系。“狩猎之时”［The Hunt's Up］指的是可追溯到十六世纪中期的一个低音音型（和弦-低音模式）。这一时期，一些曲调被唱和演奏出来用“狩猎之时”的固定低音伴奏。每一个曲调都通过口口相传有了自己的变化形式。谱例7-3（第1）展示的是其中一个曲调，是被安东尼·霍尔本［Anthony Holborne］保留下来的，在其《西滕琴曲

集》（The Cittharn School，1597年）中名为“豌豆荚时间”［Peascod Time］。这一曲调的形式出现在吉本斯的变奏曲第11首中的高音声部，而它也构成了其他几首变奏曲的基础。谱例第2的歌词来自《英格兰的诗歌源泉》（England's Helicon，1600年），一部在口传传统中被保留下来的诗集。谱例第4 是其固定低音旋律，威廉·伯德就以此版本创作了一首《费茨威廉维吉纳琴曲集》里的“狩猎之时”变奏曲［The Huntes Upp in The Fitzwilliam Virginal Book］，只不过与之前的版本在低音上略有不同。谱例第5给出的歌词来源于十六、十七世纪的资料，除了最后一行是十九世纪试图重建最初的版本。谱例第3给出了一个在固定低音上附加的和弦式和声。

谱例7-3：（1）“豌豆荚时间”的旋律，（2）“豌豆荚时间”的歌词，（3）基于低音的和弦式和声，（4）“狩猎时间”的低音，（5）“狩猎之时”的四段歌词





“狩猎之时”之所以如此称呼可能是因为与歌词中谈及的破晓时分有关。它兴起了一种不记谱的器乐重奏音乐形式，这种形式在传统上是一种某人付费给音乐家在窗前演奏的清晨小夜曲。这些小夜曲是十六世纪“尊敬的伦敦音乐家行会”［Worshipful Company of Musicians of London］的一大笔收入来源，他们规定任何人在没有这个行会官员的许可下演奏“狩猎之时”将被处以相当大的罚款。

“豌豆荚时间”的歌词也提到狩猎，但仅是几段与这首“狩猎之时”曲调相关的歌词中的一种。另一种也唱这一曲调的歌词叫作“淑女的秋天”［TheLady's Fall］。在这一标题下，这个曲调成为十七世纪“宽边纸叙事诗”［broadside ballad sheets］的乐谱中最被经常提到的曲调之一。“宽边纸叙事诗”是一种诉说耸人听闻的新闻的诗歌——内容有犯罪、丑闻、处决、私奔、鬼怪、巫术等等。这些叙事诗被印在大的宽边纸上并在街头销售。这些纸张没有乐谱，只有这些叙事诗所演唱的曲调的名称。因为“淑女的秋天”（也即“豌豆荚时间”“狩猎之时”）的曲调经常被引用在上面，所以很显然它是广为人知的。事实上，这首曲调在今天的英格兰北部农村还以口头传统流传。

吉本斯基于“豌豆荚时间”的变奏曲比从伯德那一代开始的典型变奏曲更多、更复杂。每一首变奏都彰显其自身与众不同的动机，经常在织体的不同声部之间运用模仿，即使是在三小节的引子中。统一整首变奏的和声轮廓并不比基础的“狩猎之时”固定低音简单，它更是一种“豌豆荚时间”曲调的和声化。经过段落进行得非常急促，织体经常很复杂。对此经常加入频繁的颤音和波音，以符干上的双行和单行斜线表示。

相似地，密集的装饰加上错综复杂的、经常的切分节奏使得托马斯·汤姆金斯（Thomas Tomkins，1572—1656）创作于1648年的《幻想曲》［Fancy］具有风格上的光彩。他是吉本斯皇家圣堂第一管风琴师的继任者。这首作品是典型的汤姆金斯晚期作品，其中继承了之前几代人的传统，但是却夸大了复杂对位的重要性。同样对于文艺复兴晚期复合唱风格的夸大也在弗雷斯科巴尔第的利切卡尔和坎佐纳、斯威林克的利切卡尔、沙伊特的众赞歌幻想曲、弗罗贝格尔的利切卡尔、约翰·詹金斯的维奥尔琴重奏幻想曲和英国《圣号经》的传统中看到。

斯图亚特国王统治下的教堂音乐

如同在第一章中提到的，1533年，英格兰教会被宣告教皇不准许亨利八世国王废除其与阿拉贡的凯瑟琳的婚姻。1549年，《统一礼法》［Act of Uniformity］确立了英语作为教堂仪式的常规语言，《公祷书》［The Booke of the Common Prayer］确定了圣公会礼仪。圣体经或第二仪式依循罗马天主教弥撒，晨祷混合了天主教申正经与赞美经，晚课或晚祷则混合了天主教晚课经与夜课经。

英国圣餐礼仪式的声乐包含了来自天主教常规弥撒的慈悲经、荣耀经、信经、圣哉经和羔羊经，所有仪式都是用英语，和赞美歌一起使用，配以英文宗教歌词在奉献礼和领圣体后经时演唱，这两处在那时期的意大利经常演唱经文歌。十七世纪上半叶英国圣餐礼的音乐相对较少，并且倾向短小、简单和音节式的音乐。

与天主教会不同，英格兰教会对于圣餐礼不太重视，但偏向于晨祷和晚祷，其中音乐的部分（圣歌）含有一些拉丁文的名字（"来吧，圣灵"、感恩赞、降福经、降福歌、欢喜赞、圣母颂歌、上帝赞歌、西面颂、怜悯颂），但用英语演唱。这些圣歌的配乐也称作赞美歌，这个术语大致与意大利和德国传统中的"经文歌"或"协唱曲"相一致。在十七世纪通常是一名作曲家为所有圣餐礼、晨祷和晚祷部分的音乐部分配乐，在共同的标题"礼拜音乐"下使用相同的调式和相似的风格。

使用完全唱诗班贯穿全曲的英国赞美歌称为"完全赞美歌"［foll anthems］。使用在完全唱诗班与独唱者之间逐篇诗句交替，并由器乐重奏（典型的是维奥尔琴康索特）或管风琴伴奏的形式称为"诗节赞美歌"［verse anthems］。诗节赞美歌在效果上与意大利协唱经文歌或宗教协唱曲相似，最早的记谱可以追溯到1550年代，那时在意大利，"协唱"经文歌的实践还仍然是非记谱方式的传统。然而，即使到了十七世纪中叶，意大利通奏低音的实践却很少用于英国诗节赞美歌中。如果用管风琴伴奏，那么伴奏声部是完全记写出来的，并通常包含三到五个对位的旋律线条，如果是维奥尔琴伴奏也是如此。确实，为独唱诗节伴奏更经常使用的是维奥尔琴的康索特。

诗节赞美歌风格中意大利的影响来自英国十六世纪晚期对意大利多声部牧歌的引入。从这种音乐传统中，赞美歌发展出了它们的织体——通常是对位式的但不过多地使用模仿、它们充满表现力的对于歌词节奏生动的朗诵、它们对于温和的不协和音和半音化的使用，以及它们依赖织体、音域和速度的对比。奥兰多·吉本斯的一首《看！看！道成肉身！》［See,See,the Word Is Incarnate］（A.64）就是这样一个成功的例子。其歌词是一位同时代的圣公会修士创作，大致描述了耶稣的诞生、生活、受难和复活。演唱者可单独也可以成组，演唱这个故事，合唱进行应和，第一次应和是天使的合唱。缺少音乐重复在这一体裁中是不寻常的，但在第二、三、四次合唱时有一些对于动机的再次加工。

吉本斯之后，十七世纪早期英格兰有能力的教堂作曲家之中最为多产且最重要的当属托马斯·汤姆金斯。他的赞美歌和牧歌通常比吉本斯保守，更多地保留了他的老师威廉·伯德的对位和有节制的不协和音处理。位于另一极端的沃尔特·波特（Walter Porter，约1587/95—1659）是唯一跟随蒙特威尔第学习过的英国作曲家。他的诗节赞美歌《啊！赞美上帝！》［O Praise the Lord］运用了通奏低音伴奏和流畅的独唱声部写作。

牧歌、埃尔曲和歌曲

多声部牧歌的引入是最早和最为明显的意大利影响英国音乐的迹象之一。它起始于两本英译歌词的意大利牧歌集在英格兰的出版——《阿尔卑斯山南的音乐》（Musica transalpine，1588年）和《英译意大利牧歌》（Italian Madrigals Englished，1590年）——还有随之而来的本土化模仿的大潮，既运用小坎佐纳类型也有严肃的类型。牧歌在十七世纪之交迅速衰落。托马斯·坎皮恩［Thomas Campion］在1613年对于其的批评恰恰反映了在三十年之前的意大利，温琴佐·伽利莱代表佛罗伦萨卡梅拉塔发起的攻击：“（多声部牧歌）是一种长大的、复杂的、用赋格猛打、用切分音链接，每句歌词的本质准确体现在音符之中……这种幼稚的对于歌词的解读都是荒谬的。”

在意大利代替多声部牧歌的通奏低音伴奏的单声歌曲很早就在英格兰为人熟知。很多英国手稿保存了早先的卡契尼和其他意大利作曲家的单声歌曲的早期版本。之前论述过的与早期意大利小提琴相关的安杰罗·诺塔利［Angelo Notari］，于大约1613年在伦敦出版了他的单声歌曲集。但是，这仅仅是个特例。英语语言的牧歌音乐实际上被琉特琴歌或者“埃尔曲”［ayres］所取代。

作为大多情形下的非宗教声乐体裁，“埃尔曲”所指的是一种诗歌及其配乐的形式。一首埃尔曲就是一首诗歌配合规整的节拍模式和旋律长度、可预见的韵律方案，并且最为常见的是分节式的，而一首严肃的英国牧歌则更像它的意大利模式，是非分节式，在重音、旋律音高和韵律上无规则的。“埃尔曲”这一术语在1597年约翰·道兰出版的《第一卷四声部歌曲或埃尔曲，配琉特琴指位谱》［The Firste Booke of Songs or Ayres of Foure Partes with Tableture for the Lute］中，成为了指代这种声乐作品流行的称谓。我们已知的八十四首道兰的埃尔曲通常是带有琉特琴伴奏的独唱歌曲，但它们也以多种不同形式出版，也允许其用四声部演唱。琉特琴埃尔曲与牧歌相比，更加注重高音声部，低音声部不太活跃（不论是演奏还是演唱），较少使用歌词重复，并且着重在朗诵性而非织体、对比、和声和描绘性上关注音乐对于歌词的支持。

道兰的很多琉特琴埃尔曲有着十分强烈的韵律、均匀地分句、反映诗歌分节的设计，但是也有一些——更加严肃或者伤感的——就不具有这些特点。虽然早期的很多琉特琴埃尔曲是我们熟知的，但道兰是从早期康索特歌曲中汲取了重要的特征，比如威廉·伯德的一些作品，道兰通过早先的维奥尔琴康索特伴奏移植为指法谱的琉特琴伴奏。

道兰于1595年访问了佛罗伦萨，当时雅克布·佩里正在创作其第一部歌剧《达芙妮》。先不提他们的宣叙式风格，佩里和卡契尼那种通奏低音伴奏独唱牧歌的朗诵式风格、在道兰和他的很多同时代作曲家的琉特琴埃尔曲中都能找到痕迹。他的《远离胜利的宫廷》［Far from Triumphing Court］就是一例（A.65），首先由他的儿子罗伯特在一部曲集中出版，其中也包括卡契尼的一首独唱牧歌。

这首歌曲的歌词是亨利·李爵士［Sir Henry Lee］创作的，他是伊丽莎白女王的宠臣，其场景是在安妮公主1608年造访他的官邸时，此时已是他从宫廷退休十八年之后，也是伊丽莎白女王去世前五年。像所有的埃尔曲一样，这一首有规则的韵律（抑扬格的五音步诗体）和韵脚［ababcc］。

U—U—U—U—U—U……

Far from triumphing court and wonted glory

He dweltin shady unfrequented places,

Time's prinsoner now,he made his pastime story;

Gladly forgetscourt's erstafforded graces.

The goddess whom he served to heaven's gone,

And he on earth in darkness left to moan.

然而，道兰的音乐违反诗歌的韵律，制造出一种引人注目的散文般的朗诵。事实上，道兰的音乐十分适合第一句诗的自然朗诵，而其他三句的配乐则极少进行相同的处理。近乎音节式配乐，特别是在开始处偶尔的单音的宣叙性、大多数乐句的窄小音域和这首埃尔曲两个部分开始处静止的和声，都显示了从意大利而来的新型独唱牧歌的特点。甚至是一些长音节（far、time's、glad-）延迟的切分进入都与佩里和蒙特威尔第的风格一致。但是与卡契尼的《你会逃到哪？》（A.3）相比，道兰的埃尔曲使用了更小范围的音符时值来传达音节，没有使用十六分音符，只有两个八分音符，大多数都是二分音符或者附点二分、四分音符的结合。这种运用和活跃的伴奏的节奏是在卡契尼的意

大利通奏低音的实现中找不到的，这使得道兰的埃尔曲相较于卡契尼的牧歌拥有更少的节奏自由［sprezzatura］。与卡契尼的牧歌比较，道兰的旋律轮廓似乎更加受到时值的限制而更少受到歌词句法的限制。当然，道兰的琉特琴埃尔曲中没有华丽的经过段，但是卡契尼的独唱牧歌中经常出现。

道兰的琉特琴埃尔曲拥有一大批模仿者，直到1620年左右才逐渐减少。1621年，亨利王子在其官邸有八名歌手兼琉特琴演奏家，1618年时，查理王子拥有十二名，所有这些音乐家们都创作有埃尔曲。意大利特征的宣叙式朗诵和华丽的经过段在这些年轻作曲家创作中更明显。他们很多歌曲都在戏剧中演唱。多产作曲家罗伯特·约翰逊（Robert Johnson，约1583—1633）是国王内阁的御用作曲家，那里是为威廉·莎士比亚的戏剧创作歌曲的地方，例如《暴风雨》（TheTempest，1610年）中的《五英寻》和《蜜蜂在哪里吸蜜》。但是琉特琴埃尔曲在戏剧中更为重要的应用是斯图亚特时期的宫廷假面剧［court masque］。

第一斯图亚特国王时期的宫廷假面剧

宫廷假面剧是十七世纪上半叶英格兰最为重要和常见的音乐盛会。简言之，宫廷假面剧就是一种融合戏剧和社会礼仪和娱乐活动，并且呈现于像宴会厅这样的社会机构之中而非在剧院之中。它由戏剧和社交舞蹈、演唱、说白、哑剧、布景、机械装置和道具组成，遵循这种体裁定义的一般要点和特定的传统。与法国宫廷芭蕾相联系，假面剧同样来源于意大利的假面舞会［mascherata］，在亨利八世时期传入英国宫廷。那时的假面舞会的概念可以从1512年的英国宫廷年鉴报告中窥见一二：

> 在主显节当晚，国王和其他随从都按照意大利的方式假扮起来，称为假面剧，这在之前的英格兰没有见过，他们身着长袍，佩戴金器和金制盔甲，宴会开始后，假面剧表演者登场，六名丝绸掩面的人手持火烛，希望邀请女士们共舞，有些女士同意了，有一些则行屈膝礼拒绝了，因为这种事情不常见。他们跳舞完成之后再聚到一起，因为假面剧的习惯是他们说明离开后才散去，皇后和淑女们也是如此。

在十六世纪的进程中，英国宫廷假面剧逐渐增加了戏剧性并通常包括了布景，它经常引入一个有表演者的节日马车，在上面搭建一条客船、一座城堡、一座山峰或类似的布景。在一段说话式的序幕之后是一首歌曲或一段合唱或二者都有，假面剧表演者可以下到地面上与观众一起跳舞。在一段说话或歌曲召唤他们回去后，假面剧表演者退场。如果用了马车，就在马车上退场。布景、服装、说话和声乐的歌词通常由一些主题加以统一，常常是寓言性的和象征性的。

直到十七世纪早期，更加细致的戏剧元素被增加到假面剧开始之前的娱乐部分之中。这个在主要部分或“大假面剧”进入之前的部分叫作“反假面剧”［antimasque］。它通常是喜剧性的或讽刺性的。这时期人们通常可以找到以下十二个英国宫廷假面剧的特点：（1）有一群次要的假面剧表演者或者“反假面剧表演者”的行进；（2）有一段讲说或者对话；（3）有反假面剧的歌曲和舞蹈；（4）假面剧固定布景的显露，例如，如果这在第一段讲话之前还没有完成的话，把幕布拉向一

边；（5）一首歌曲，用来结束反假面剧；（6）正式的假面剧开始于大假面剧表演者的进入，他们舞蹈或者登上一个节日马车，以及他们回到地面的表演；（7）表演另一首歌曲；（8）假面剧表演者的主要舞蹈；（9）表演第三首歌曲；（10）与观众中的异性共同舞蹈；（11）表演第四首歌曲；（12）假面剧表演者回到马车或舞台，完成最后的舞蹈或合唱。假面剧之后经常紧跟着一场宴会。

在第一代斯图亚特国王詹姆斯一世（1603—1625）和查理一世（1625—1649）统治时期，假面剧被天才的宫廷诗人本·琼森［Ben Jonson］、富有天分的建筑师伊尼格·琼斯［Inigo Jones］和其他宫廷琉特琴作曲家如罗伯特·约翰逊、阿方索·费拉博斯科［Alfonso Ferrabosco］和托马斯·坎皮恩等人加以完善。假面剧传统上是在特定节日演出，例如"第十二夜"（也即主显节，1月6日，如前1512年的报告中提到的）、"忏悔节"（狂欢节的最后三天，紧接着圣灰星期三）、和庆祝婚礼、诞辰、法令和其他重要来访时。同时，宫廷假面剧中不断增加的政治内容无疑是由于斯图亚特国王困难的处境。

1603年，英格兰的伊丽莎白女王去世但并无子嗣，詹姆斯·斯图亚特当时是苏格兰国王，他随即宣告在英格兰登基，因为伊丽莎白女王的姑妈（玛格丽特·都铎，伊丽莎白父亲亨利八世的妹妹）是詹姆斯的妈妈苏格兰的玛丽女王的祖母，伊丽莎白女王已将玛丽处死。作为苏格兰国王，詹姆斯不惜牺牲封建贵族的利益来巩固其王权。他对于议会的作用了解很少，他试图宣扬专制主义的教义，所有的政治权力都是国王授予并且只能被国王废除。他由于议会拒绝资助他的奢华开销而于1611年解散了议会，导致他实行了不得人心的财政政策。詹姆斯的儿子查理不仅继续他父亲的政策，甚至变本加厉。他利用假面剧完成政治目的，接下来的一个例子将具体加以说明。

假面剧《不列颠的胜利》［Britannia triumphans］是1638年1月7日第十二夜之后第一个周日，查理一世国王呈现给宫廷和来自西班牙和法国大使的。文本由威廉·达文南特［William Davenant］创作，他是继本·约翰逊之后"桂冠诗人"的继任者。场景和服饰还是由伊尼格·琼斯设计，他是国王的事物监理员。音乐由威廉·劳斯（William Lawes，1602—1645）创作，他是查理一世官邸长期任职的成员，今天被认为是珀塞尔之前英国顶尖的戏剧音乐的作曲家。这部假面剧在白厅宫殿

的一个新建的特殊大厅演出（一百一十二英尺长、五十七英尺宽、五十九英尺高）。

“这部假面剧的主题”——脚本这样陈述道——“布里塔诺克勒斯（意即‘神圣的不列颠’，就像赫拉克勒斯的意思是‘神圣的赫拉’），西方世界神圣的智慧、英勇和虔诚，不仅维护了其自身，也维护了遥远的海盗出没的海域和陆地的尽头，以它为榜样去真正了解所有优秀的艺术和科学。”

演出大厅尽头矗立起了一个升高的舞台，装饰着“海军的胜利”“正确的政府”的寓言中的塑像，还刻写着“美德的作品”［Virtutis Opus］的字样。

幕布拉开呈现出“伟大的不列颠”的场景（图7-2）。象征“诉讼”［Action］和“欺诈”［Imposture］的寓言人物穿着清教徒的服装登场。

华丽衣裳的专横的意图归罪于上帝。"欺诈"则宣称他比"这些理性的伟



图7-2 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》设计的"伟大的不列颠"的场景

"诉讼"控诉"欺诈"将其试图禁止舞蹈、音乐、香料和以上帝之名的华丽衣裳的专横的意图归罪于上帝。"欺诈"则宣称他比"这些理性的伟大君主"有更多的追随者。

亚瑟王宫廷的传奇巫师梅林登场，“欺诈”问他弱小的“诉讼”那“渺小的不值一提的智慧”是怎样在世间流传的。梅林施展法术变出一个地狱，“这个岛上的大骗子”在地狱中力图增加更多人口（图7-3）。这些都展现在着戏服的舞者的六首法国风格的“入场曲”（或“反假面剧”）之中：虚假的音乐家、带侍者的叙事歌手、不诚实的商人、江湖骗子、“老派的寄生虫式的宫廷侍臣”和“战争中的叛徒领袖”（图7-4）。随后，梅林又变出了一个“假冒罗曼扎”［Mock Romanza］的人物：（他可变成）一个侏儒、一个少女、一个侍者、一个骑士、和一个巨人（图7-5）。由于巨人和骑士准备战斗，所以梅林让他们的战斗变为舞蹈，然后他们退场。场景又转换到“名望的宫殿”（Palace of Fame，图7-6）。“名望”的寓言式人物唱出了“喷发！”，宏大的假面剧表演者登场，他们其实是皇室的成员与他们亲近的朋友和顾问。宫殿的大门打开，显露出“布里塔诺克勒斯”，这一角色由查理国王扮演（图7-7）。（古代）诗人的合唱用库朗特节奏唱出：“布里塔诺克勒斯，伟大的和美好的出现了”（W.11a），暗示了这一段是伴有舞蹈的。“名望”则唱“为何王侯的行列走得如此缓慢”（W.11b），这是一个朗诵式的埃尔曲，接近宣叙式风格，紧接着是一段简短的意大利式的咏叹调，标记是“恰空”。下一段是简短的合唱（W.11c）召唤出宏大的假面舞者，他们下到地面。这一场景回到了不列颠。其他假面剧表演者跳起了入场舞。梅林在这里引入了现代诗歌的合唱来赞颂王后。



图7-3 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）设计的地狱场景





图7-4 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）而画的速写，展现了地狱中的反假面剧表演者


knight


Giant

图7-5 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）反假面剧表演者而作的第二套设计：“假冒罗曼扎”中的少女、骑士、侍者、侏儒和巨人

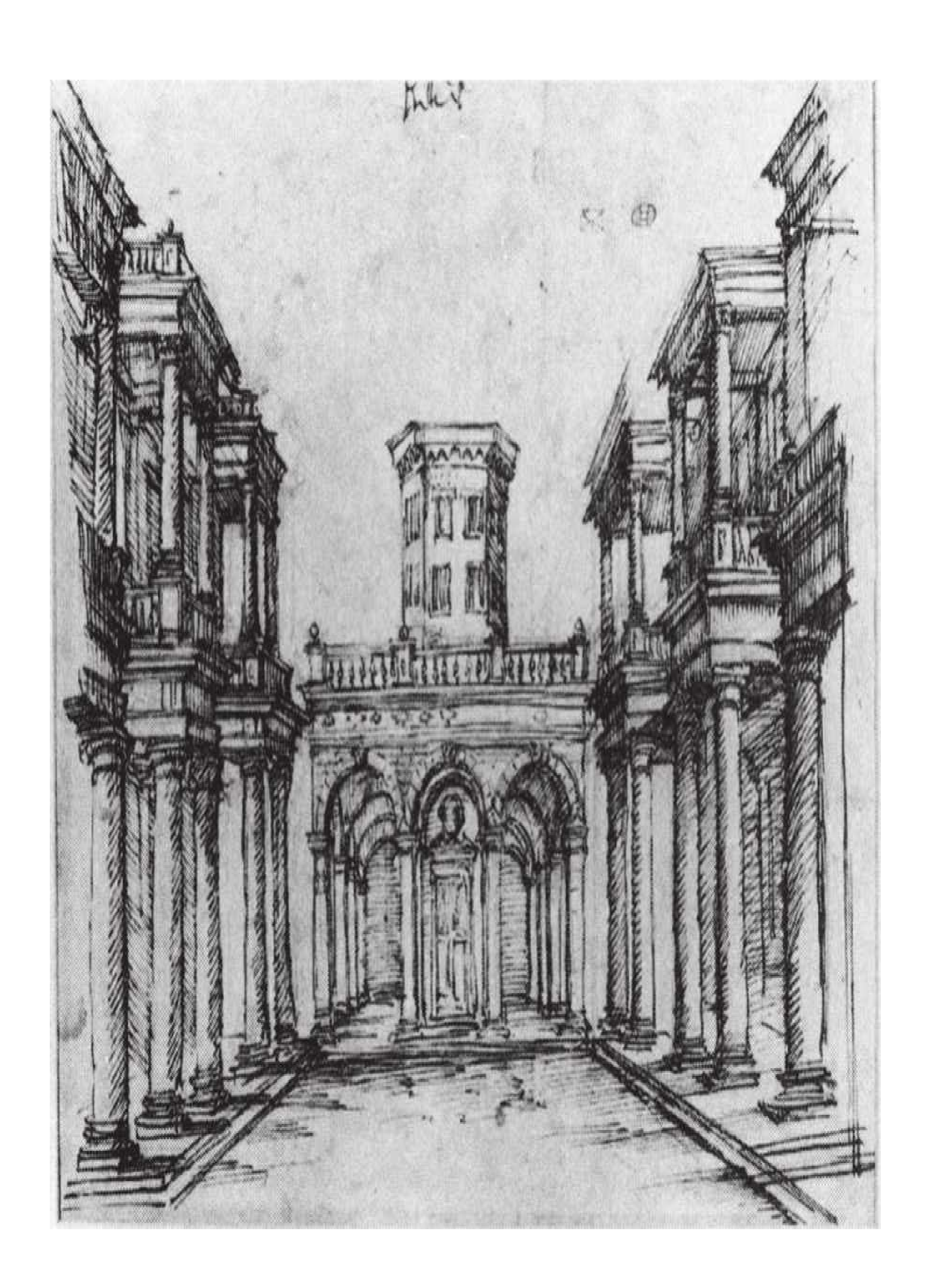


图7-6 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）设计的“名望”的宫殿



图7-7 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）设计的由查理一世扮演的“布里塔诺克勒斯”

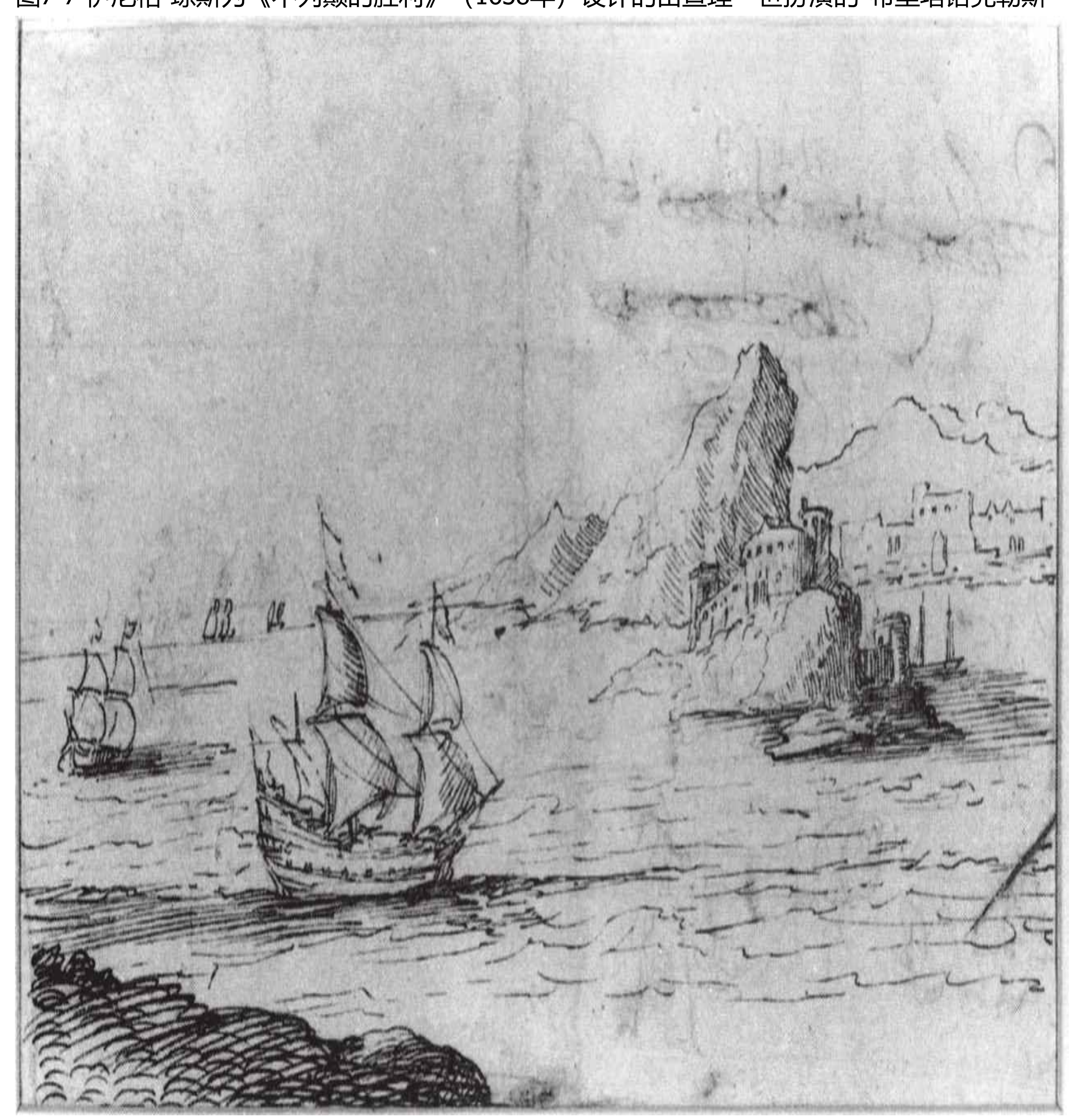


图7-8 伊尼格·琼斯为《不列颠的胜利》（1638年）设计的海景

场景换至一个海景（图7-8）。可能是在引入式的“器乐重奏”段落中，海洋神话中的仙女加拉泰亚骑着海豚赶来，并且演唱了两段朗诵式的埃尔曲“布里塔诺克勒斯是那么好！我们也统治了海洋！”重奏段落与之交替演奏（W.11d）。一些船只驶向海湾，在舞台上来回游动，因为假面剧表演者要与观众共舞。他们被“告别”（The Valediction）召回舞台上（W.11e），寄予国王更美好的祝福并请客人入眠。

这部假面剧的大部分内容暗指当时的事件和查理一世国王的政治意识形态。反假面剧嘲讽了清教徒，他们希望肃清英格兰教会中罗马天主教的残余。他们遵守安息日的严格教规并对艺术抱有敌意，他们寻求通过教会的改革来使他们严苛的生活方式成为整个国家的模式。虽然詹姆斯一世曾是一位加尔文教徒，但他不与清教徒为伍，因为这些人在政治上都是议会成员而非保皇党。1618年，牧师们被强制阅读詹姆斯的《体育之书》［Book of Sports］，使得在礼拜日允许娱乐活动，这是对清教徒的侮辱。清教徒威廉·普莱恩［William Prynne］出版了攻击剧院的著作《历史的封泥；或称，演员的灾难》（Histrio-Mastix;The Scourge of Players,1633年），在书中他称女性演员为"臭名昭著的妓女"，他因此被判叛国罪、处以五千英镑罚款，并被割掉耳朵、终生被囚禁监狱。面对这样的迫害，清教徒的分裂组织逃到了荷兰、并乘五月花号于1620年逃往普利茅斯在美洲的殖民地。

事实上，梅林的两处幽灵出没正是描绘了下层的无知和老派贵族的荒诞。这两组人物的讽刺描绘代表了民主与封建制度，把绝对的君主政体的选择降低为区区小事。它们随着布里塔诺克勒斯和他的侍臣们（宏大的假面剧表演者）的到来而被轻易地驱散。

海军的胜利的隐喻提到了查理国王对于海洋的开拓，出现在引子中的歌词和加拉泰亚的海洋场景之中，她唱出了国王统治海洋，这也提到时政。在国王宣称他"是海洋的最高统治者"的前一年，他还对在北海航行和从事渔业的人苛征纳贡。这一公告也是基于查理国王与议会对于国王自1634年开始征收海军的税款（造船费）的争论上。这些税款被普遍认为是违反宪法的，因为他们没有被议会批准。查理对于海洋统治权的宣告也被荷兰和法国的海军所挑战，出于反击，查理准备使用造船费对他们开战数年。

《不列颠的胜利》显然是为查理的行动正名，并向其侍臣担保不论叛乱的势头多激烈，"拥有秘密智慧"的国王总能战胜邪恶力量，恢复秩序，带给这一地区长期和平。但是到了1638年，劳德大主教彻底清除新教徒的运动致使在英格兰教会中最高正统教堂不再受到市民的欢迎。清教徒认为在礼拜日上演《不列颠的胜利》是对上帝的亵渎，他们也不会忘记其中有对他们的嘲弄。直到1698年，杰里米·科利尔［Jeremy Collier］写了十九页的《有罪的舞台》［The Stage

Condemn'd］谴责了《不列颠的胜利》。这部假面剧的上演是导致英国内战的诱因之一。

音乐，英国内战和共和制时期

如同我们看到的，前两个斯图亚特国王詹姆斯和查理都经历了与清教徒宗教和议会政治的争斗。

清教徒反对皇室对于艺术的赞助和支持劳德大主教的高教会派政策，因为这位大主教在教堂中推广布道、艺术和音乐，并且把会众与祭坛分开，这些都与罗马天主教有点像。查理在苏格兰试图使用新式的祈祷书，也造成了1639年至1640年间的叛乱（“主教之战”），而以查理受辱而终结。

与议会一起，导致查理一世被卷入了因法国和西班牙的战争花销和国内歉收而致的经济危机、布料贸易紊乱和瘟疫之间的纷争。他试图采取与他父亲同样的方法，在1629年单方面增加纳税解散议会。当查理一世被迫于1640年重新召集时，议会宣布逮捕劳德大主教和“主教战争”的指挥官斯特拉福德伯爵。伯爵以叛国罪被处决。随着局势升级，查理将他的家人送往国外，他本人到约克寻求避难。议会发起了自己的民兵组织。英国内战于1642年爆发。到了1648年，英国军队在流血冲突中起兵并进军到伦敦，清除了下议院中不愿听从军队命令的一批人，并以叛国罪审判国王。

1649年1月30日，查理一世国王被当众斩首。1651年，剩余的皇室力量也被打败，国王的儿子查理二世逃到了法国，军队被奥利弗·克伦威尔控制。宪法被重新书写，克伦威尔作为护国公，统治了英格兰的共和政体直到他1658年去世。克伦威尔死后国家一直处于无政府状态，直到1660年，各种敌对方军事派别中最强大的力量策划了查理二世的回归和英国君主制的复辟。

内战对音乐历史有重要影响。当查理一世1642年逃到约克之后，数百名王室宫廷的音乐家失去了他们的职位，大多数人几年都没有薪水，很多出了国，也有很多找到了别的工作。威廉·劳斯加入了保皇党部队并且牺牲在了战场上。1642年，议会关闭了所有剧院，废弃了所有的主教教堂。受到无处不在的清教徒的影响，1644年管风琴被列为“应被销毁的迷信的代表”，而几乎所有管风琴都被拆除。一部匿名的著作《演员的抗议或抱怨》（The Actor's Remonstrance or Complaint，

1644年）写道："我们从前让人如此愉悦的音乐家现在在斗篷下带着他们的乐器四处游荡，我的意思是他们任何人，走进所有友好的官邸，向每一个有人的房间行礼，并问'要不要来点音乐，先生？'"

在共和制时期仅有少数残留的宫廷音乐存在。1653年，有一出重要的假面剧在战场上表演给葡萄牙大使——《丘比特和死神》［Cupid and Death］，音乐由马修·洛克（Matthew Locke，约1621—1677）和克里斯多弗·吉本斯（1615—1676）创作。《不列颠的胜利》的词作者威廉·达文南特自1654年从伦敦塔中释放出来就深陷债务，他试图通过在家中上演戏剧和音乐挣得收入。他最为重要的作品是《罗德岛之围》（The Siege of Rhodes，1656/59），这是一部含有意大利歌剧（宣叙调）和法国宫廷芭蕾（入场舞）的假面剧，由亨利·劳斯（Henry Lawes，1596—1662）、亨利·库克（Henry Cooke，约1615—1672）和马修·洛克创作音乐。这时期小型的假面剧继续在学校中创作演出。

由于清教徒的统治，内战和共和制时期英格兰的音乐创作演出主要集中在私人家庭，规模很小，其中包括了私人祈祷音乐，例如亨利·劳斯的为三声部和通奏低音创作的《诗篇选曲》（Choice Psalms，1648年）和沃尔特·波特的意大利风格的《二声部经文歌》（Motets of Two Voyces，1657年）。音乐出版商约翰·普雷福德［John Playford］实际上从中获益很多，他出版了几十卷为里拉维奥尔琴、西滕琴和吉滕琴（吉他族乐器）而作的曲集、三声部的维奥尔康索特，还有轮唱歌、乡村舞曲、通奏低音歌曲和对话曲、拉丁文经文歌、小提琴曲调、诗篇歌和竖笛音乐。趋向家庭音乐的转向也刺激了乐器的制造，尤其是维吉那琴。

尽管有这些活动，内战和共和制还是使英格兰音乐风格和类型的发展几近停滞。查理二世和他的音乐家们被驱逐至法国为新的影响和发展方向埋下了种子，使英格兰音乐在1660年君权复辟之后大为不同。

第八章
意大利为戏剧、室内乐和教堂音乐的新声乐体裁的传播，1635—1680年

罗马歌剧的传播

到目前为止，所有讨论过的作曲家和演奏者都是某个贵族宫廷或者官邸的付给薪水的侍从，或是教堂唱诗班或小教堂的一员，他们的作品都是为其雇主而创作的。一个主要的例外便是那些受雇于城市或契约加入乐团的重奏表演者们。

基于现存的信件，我们得知拥有特殊才能并天赋极高的音乐家有时也极为希望被贵族宫廷的代理人招募，但在很多其他情况下，一份宫廷任职并不能引起赞助人对于其义务的兴趣。在他们开始音乐训练时，大多数音乐家可能寄希望于能够拿到高薪并为之努力。但实际上，他们可能看到拿到的薪水刚刚够解决生计的层次，宫廷服务对于生活的保障可能瞬间消失。甚至像蒙特威尔第这样处在事业最高点的名人，也在1612年温琴佐·贡加扎公爵去世、其儿子弗兰切斯科即位后被无故赶出了曼图亚宫廷。蒙特威尔第失业近一年直到1613年才被重新雇用，他被选为威尼斯圣马可教堂新任的唱诗班指挥。无论是著名人物还是普通音乐家，都是出于义务而被给予赞助的，可以假定音乐家不仅被需要所吸引，也是被他（她）创作音乐的欲望所推动。毕竟，很多贵族和贵妇人没有抱有得到任何收入的期望也在学习和演奏音乐。

创作音乐的意愿似乎在歌剧从罗马传播到意大利其他地方和北欧的过程中特别的显著。这种传播中的重要机制形成了1630年至1660年间流动的歌剧表演者剧团，其中包括歌手和器乐表演者。这些流动剧团显然开启了歌剧的传播。虽然这些剧团经常包含了来自不同城市的表演者，他们中的一些领导和关键人物却都在罗马出生或是接受训练，特别是在这一时期的早些年。蒙特威尔第曾指出1628年在帕尔马

存在过这样的组织。为了遍及亚平宁半岛的每一座城市，这些表演者追随了流动剧团那些表演传统的、半即兴的喜剧［commedia dell'arte］的演员们的足迹。

一位重要的早期剧院音乐家乐团的领导者是弗兰切斯科·马内利（Francesco Manelli，约1595/97—1667），他曾跟随他的罗马歌手妻子马德丽娜游历。1636年在帕多瓦，马内利一家上演了一个设计好的马上枪术比武之前的音乐戏剧《赫尔米欧娜》［L'Ermiona］，音乐是由罗马作曲家乔瓦尼·费利切·桑切斯（Giovanni Felice Sances，约1600—1679）创作的。1649年，他成为帝国助理音乐指导，最终为维也纳和布拉格创作歌剧。与帕多瓦的另一位歌手、在罗马接受训练的作曲家、脚本作者、喜剧演员本尼迪托·费拉里（Benedetto Ferrari，1603/04—1681）一起，马内利于1637年和1638年在威尼斯创作出了歌剧《仙女座》［Andromeda］和《毁掉的女巫》［La maga fulminate］，在租来的特隆家族拥有的圣卡西亚诺剧场上演，它也可以作为即兴喜剧上演。费拉里写作的脚本清晰地阐明了这些作品是"完全自费完成的"，并且"这些钱里面有来自五位音乐家的帮助"。这可以理解为表演者们需要承担一些费用保证他们的出场。

在随后的二十年中，这种演出剧团及类似团体经常被称为"菲比亚莫尼奇"［Febiarmonici］，实际上把歌剧的演出带到了意大利的每个主要城市，从北方的米兰到南方的那不勒斯。很多情况下，这些演出受助于当地贵族，他们出于对艺术的兴趣提供自己的或租来的剧院，有时还混杂着遇到有吸引力的女歌手的愿望。在有些情况下，旅行演出的剧团与当地贵族机构签约，这种机构通常称作"学会"［academia］，那里拥有一个剧院。在很少的一些情况下，一个占统治地位的宫廷会提供赞助给演出团体。

如果任何赞助人或是音乐家本身认为歌剧产业是有利可图的，那么他们很快就会失望的。金融总是危机四伏的，破产总是不断发生。可以想象的到，流动剧团在紧张的预算中表演歌剧并计算如何可以吸引观众。这样便催生了一种新型歌剧，与佛罗伦萨、曼图亚和罗马的宫廷歌剧有以下不同：

·角色数量减少。

·合唱数量减少。

·限制伴奏的乐队，经常由两件小提琴或五件弦乐器和通奏低音组组成。

·库存的简陋的布景。

·扩大的脚本主题，包括大规模的即兴喜剧类别，有喜剧的、悲剧的、田园式的、英雄式的、神话的、西班牙题材的、冒险的、历史性或半历史性的、奇幻的，还有混合这些主题的。

·扩大的咏叹调数量和长度，通常运用3/2拍子，体现更宽广的旋律轮廓和情绪表达。

·宣叙调的重要性减小。

·场景中的宣叙调、咏叙调和咏叹调风格自由混合。

·重复上演和复活歌剧的保留剧目并通过间接的手段获得乐谱，并且不断根据实际情况改编和变化。

威尼斯剧院

创立“菲比亚莫尼奇”的城市并为歌剧的发展提供了丰厚土壤的是威尼斯。这个城市已经拥有一些成功的即兴喜剧剧院，由当地的贵族和富有的来访者支持。威尼斯人口包括异乎寻常的大量的贵族，与大部分欧洲的贵族不同，他们参与贸易和商业，因此拥有极为可观的收入。来到威尼斯的访客是为参加著名的狂欢节庆祝，它从圣斯蒂芬日（12月26日）持续六到十周，一直到大斋节的开始（星期二忏悔日）。

戏剧活动的高水准和丰富的狂欢节庆祝的一个原因是威尼斯法制和习俗的相对开明。审查制度拥有较小的权威，而教皇权威在十七世纪也较为薄弱甚至缺乏。在狂欢节中，威尼斯的访客们几乎与威尼斯当地的人数相当，当然这也形成了普遍的放荡气氛。

1639年，为参加第三季狂欢节，费拉里和马内利转移到另一个即兴喜剧剧院，圣乔瓦尼和圣保罗剧院，格里马尼家族拥有这家剧院并把它改作演出歌剧。圣卡西亚诺剧院被以弗兰切斯科·卡瓦利（Francesco Cavalli，1602—1676）为首的一个有竞争力的威尼斯音乐家团体接管。卡瓦利是蒙特威尔第的学生，他曾经是圣马可教堂一位有名的管风琴师，之后他创作了首部歌剧《泰蒂和贝莱奥的婚礼》［Le nozze di Teti e Peleo］（1639年）。因此，它开启了不间断的歌剧演出季，一直持续了将近一个世纪。期间，本土作曲家的歌剧得以在威尼斯上演，而有时一次歌剧演出季同时有六个剧场为观众演出。卡瓦利在之后的三十四年中创作有将近三十部歌剧，他和当时威尼斯同行创作的歌剧很快成为整个意大利旅行歌剧演出剧团的重要曲目。

为了保持与旅行剧团的演出业务一致，卡瓦利和他的几个合作者起初是他们歌剧的首要的投资者和组织者。然而到了1650年代，卡瓦利和其他音乐家们似乎放弃了这个角色而把它给了专业经纪人，这通常是拥有商业或者法律背景的脚本作者担当。经理人为整个狂欢节演出季租用一个剧院。他与歌手、器乐演奏者、舞蹈者、设计师、画家、服装师、舞台班底和作曲家签约，并为类似照明使用的蜡烛等付费。他租售演出季的包厢，但是包厢持有者与坐在观众席的观众一样

需要支付每晚的入场费。脚本作者（如果他不是经理人）支付印刷脚本的费用，但他们保留出售的收益。

虽然宣称为支付入场费的所有普通大众开放歌剧演出，但实际上如果我们从幸存的财务账目推测，威尼斯和其他旅行剧团访问的城市只比宫廷歌剧略微更加开放一些。例如，卡瓦利的歌剧《安蒂奥克》［Antioco］1659年1月25日至2月24日之间在圣卡西亚诺剧院的演出使用了二十四人的表演者团队。平均参与观看者有二百七十二人，其中八十五人坐在观众席，一百八十七人在包厢中。假定包厢持有者其实观看了不止一场歌剧，总共观看歌剧的人数大概在六千五百二十一人以内。在那时的威尼斯，共有大概三千八百四十四名成年贵族、五千四百五十名非贵族有产者、七万零八百六十名成年工匠和店铺老板、四千六百五十三名教士和四千八百七十名犹太人。在狂欢节期间来访威尼斯的访客有成千上万，就连他们的仆人也有可观的收入。歌剧入场费最低票价比一般的体力工作者一天的工资要高，包厢费则是数倍于这个价格。因此，威尼斯歌剧的观众一定是贵族或有产阶层中的富裕者。虽然两位贵族就能负担《安蒂奥克》中明星歌手费用的四分之一，但是加上作曲家的分成，售票收入远远不够开销。

威尼斯和其他旅行剧团访问的歌剧剧院开始主要是喜剧剧院，或者基于喜剧剧场的模式。它们拥有一个椭圆形或马蹄形地板，墙壁被设计成相连的包厢一直延续到舞台（见图8-1）。

1641年威尼斯开业的诺维西莫剧院的贾科莫·托雷利创造出了剧院建筑的新体系。托雷利在舞台两侧的平行槽沟放置布景片，它与中央背景幕布可以一起撤下并被另一幕换掉，这种设计形成了十七世纪意大利舞台典型的中心消失点和对称布局。（见图8-2）

诺维西莫剧院由一群威尼斯的贵族群体建立并运营，他们是"匿名者学会"［Academia degli Incogniti］的成员，这是一个文学社团，他们的成员对于十七世纪中叶威尼斯的公共政策和政府具有重要影响。在他们的哲学论著中，这一协会一些放荡不羁的自由思想家们假装用有说服力的哲学怀疑论赞颂丑恶和欺骗，并质疑一切政治、道德、理性和宗教的权威。他们写的剧本反映了当时悲观主义的反道德意识，而在有些时候他们则提升了威尼斯的荣耀。

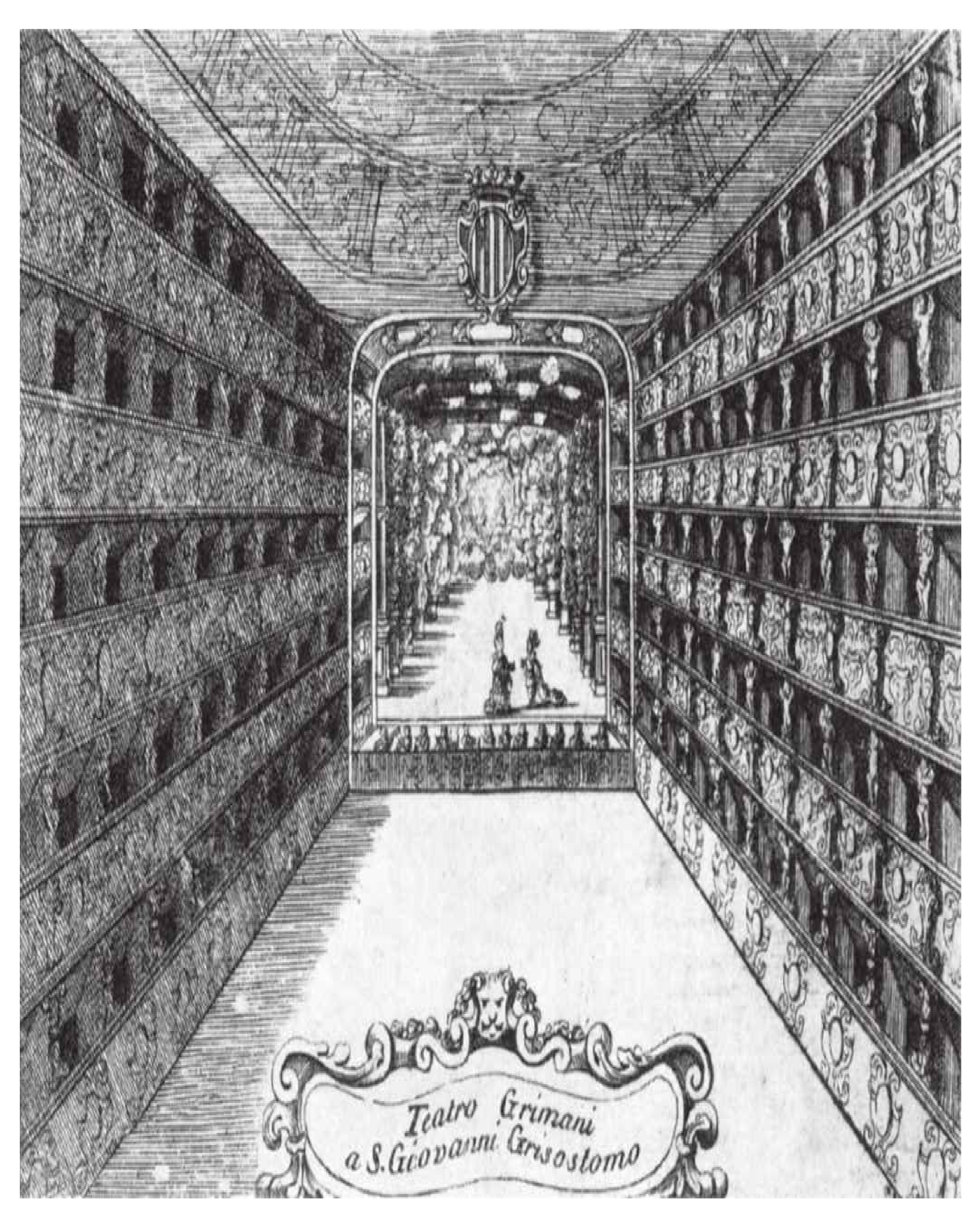


图8-1 圣乔瓦尼·格里索斯托莫剧院，建于1678年

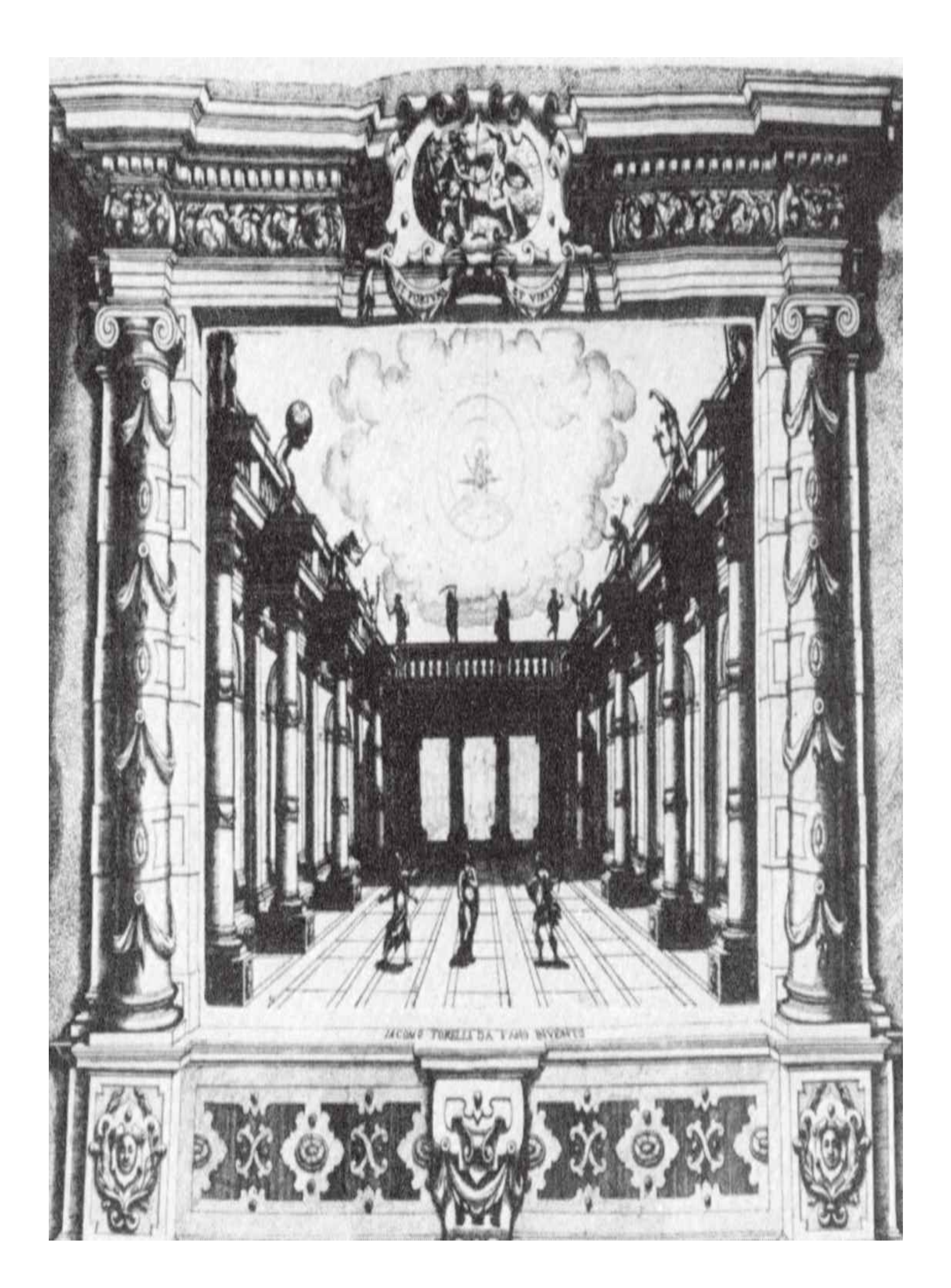

JACOMO TORELLI DA FANO INVENTO

图8-2 贾科莫·托雷利《维纳斯的嫉妒》（Venere gelosa，1643年）的舞台布景：纳索国王的宫殿庭院，为威尼斯的诺维西莫剧院设计

“匿名者”歌剧

“匿名者学会”的成员为蒙特威尔第的两部幸存的歌剧1640年的《尤利西斯还乡记》［Il ritorno d'Ulisse in patria］和1642年的《波佩亚的加冕》［L'incoronazione di Poppea］提供了脚本。

在《尤利西斯还乡记》的序幕中，时间、爱情、财富和人性弱点都归结于凡人都有弱点、都会卑鄙和烦恼，并且剧情也是这样描述的。等待尤利西斯从远征中返回的波涅罗珀，责备他的丈夫抛弃了她。她的侍女梅兰托试图劝说她接受新追求她的人之一，其中就有梅兰托自己的秘密情人尤利马休斯。宙斯劝说波塞冬放弃他与尤利西斯的争吵而让他回家。尤利西斯告诉女神雅典娜他必须逃脱他干的一起谋杀的惩罚。雅典娜通过她的魔法安排尤利西斯回家，因为她为特洛伊之战而感激他。同时，波涅罗珀拒绝了追求者，不是由于对尤利西斯的忠诚，她认为尤利西斯已经死了，而是由于对爱情的悲哀和清醒。尤利西斯借雅典娜的魔法变身成乞丐返回了家乡。最终，波涅罗珀答应嫁给她的追求者，只要他可以拉动尤利西斯的弓。只有化身为乞丐的尤利西斯可以做到，并且用这把弓射杀了其他追求者。波涅罗珀还是不愿意接受他，甚至尤利西斯变为原身，她还是认为这只是诸神的魔法。尤利西斯最终通过描述她的丝绸床单使她信服，因为这个床单只有尤利西斯见过。这个故事的重点是人类是渺小的也是无常的，所有事件的发生都由诸神计划。

蒙特威尔第的音乐由于脚本使用讽刺诗而进入了怀疑和嘲讽的音调。第三幕开始伊洛为死去的追求者演唱的挽歌（W.12）就是这样一例，脚本设计其作为“喜剧角色”，蒙特威尔第的音乐使其变为一个令人可怜的结巴：“喔！悲痛！喔！折磨！都使得灵魂痛苦！喔！悲伤的一幕痛苦的回忆！我看到死去的追求者。他被谋杀了。啊，啊，啊，我失去了我的欲望，谁将帮助这个饥饿的人，有谁来安慰他？”他继续以挽歌抱怨他的饥饿。蒙特威尔第通过保持第一个感叹词“喔！”开始用九个全音符，低音在第八个上标记节拍，之后伊洛出现了新的乐句，“喔！悲伤的一幕痛苦的回忆！”这一句把不恰当的轻浮之情配以在同一音上的快速音符。一个高音g'音错误地出现在“我看到死去的追求者”这

一句的重音上。重复的叹词"啊！"是过多的，就像在"谁……将帮助……饥饿的人？"处的停顿一样。之后，伊洛预言"你将找不到任何欢笑的人"，蒙特威尔第运用了一个颤音，他解释："这里他坠入了一个自然的笑声中。"音乐此时运用十七世纪中叶意大利歌剧典型的动情的宣叙、咏叙和咏叹风格的流动的混合。

《波佩亚的加冕》基于一个历史人物（尼禄皇帝）而非一个神话人物（尤利西斯）的事实并不是很重要，人性脆弱和不道德的潜在主题是一致的。"匿名者协会"成员乔瓦尼·弗兰切斯科·布塞内罗的脚本讲述了波佩亚引诱尼禄并抛弃她的情人奥托内，奥特维亚皇后通过勒索试图毒害波佩亚，愚蠢的哲人塞内卡顺从自尽后其门徒的欢庆，波佩亚操控了尼禄的爱并劝说他谋杀自己的妻子奥特维亚后成功加冕为皇后的故事。故事情节再一次揭示了序幕中讲述的事实，这里由象征"财富"和"道德"的女神说："没有任何人类或者神祇的心灵敢于抵抗爱情。"

奥托内开场的独白（W.13）是将天真而理想化的爱情表达配以四段狂想式的分节歌变奏，它基于一个行走低音，并被打断一次后紧接着用自然的宣叙风格来表现真诚。这一场景紧接着的是十七世纪中叶歌剧典型的主题的倒影，通过两个底层哨兵的苦涩的抱怨和对扭曲的生活的观察表现出来，并将人物放置在诅咒爱情、波佩亚、尼禄、罗马和军队这些快速交织的情节背景中，同时使用滑稽的绘词法加以点缀。第三场转回了爱情主题，但运用了一点嘲讽的口吻：波佩亚在黎明时分与她的情人尼禄告别，尼禄比奥托内回家早两步离开，波佩亚以具有表现力的宣叙式演唱恳求尼禄遵守承诺快些回来。尼禄首先用歌唱式的咏叹调风格随便回应她，直到波佩亚坚持后，他开始模仿波佩亚的宣叙式音乐。第四场还是喜剧式和嘲讽的。它带来了另一个很像在即兴喜剧中的哨兵的人物——阿纳尔塔，一个年迈的保姆，根据传统，她要开始另一段基于她是一个过气的情妇的身份背景的分节式变奏："如果你能相信一个盲目的孩童（丘比特）和一个鲁莽的女人（财富女神）的话，那你就太疯狂了。"奥塔维亚王后也有自己的年长的心腹，其在第五场向她建议："如果尼禄在与波佩亚寻欢作乐之中失去理智，那么去寻找一个愿意拥抱你的人。"这五场之中最具真诚、亲密和自发的表达都谱成了宣叙式风格，同时咏叹式风格趋向用在表现虚情

假意或嘲讽的形式。除了比歌唱更宣叙式的分节式变奏，《波佩亚的加冕》中的咏叹式段落则在宣叙式陪衬下显得简洁和连贯。

蒙特威尔第的威尼斯脚本很多，但是直到1642年当他七十五岁时，他将宣叙调用于最具表现力的部分和他在宣叙调、咏叹调和一些灰色地带之间快速流动的场景，可能被认为有些过时了。另一方面，宣叙调和咏叹调在形式和功能上更加明晰的分野和一些咏叹调标准类型的出现，使得弗兰切斯科·卡瓦利的《伊阿宋》（Giasone，英文“Jason”，1649年，A.66a-66e）成为更加典型的十七世纪中叶的威尼斯歌剧代表，并且其配合巡回演出剧团的持续流行使得它成为当时意大利歌剧维持了四十年的样板，经历了至少二十次重新上演和改编。

《伊阿宋》的脚本作者是另一位“匿名者学会”成员吉亚琴托·安德里亚·奇科尼尼（Giacinto Andrea Cicognini，1606—1651），他十分认可其父亲雅克布给他的建议，这条建议是源自西班牙戏剧作者洛佩·德·维加［Lope de Vega］，他希望放弃时间、地点和情节的经典统一性，允许故事通过几个不相联系的片段被讲述，其中处于高处和低处的人物可以自由融合。从这一点出发并基于对伊阿宋和美狄亚悲剧神话的激进改编，奇科尼尼在《伊阿宋》的前言中承认：“我的创作源于奇思妙想，而我的这个奇思妙想除了使人高兴没有其他目的。”

卡瓦利《伊阿宋》的序幕是象征人物太阳神（阿波罗，美狄亚的祖父）和爱神之间的对话。太阳神宣称“命运”裁决伊阿宋将夺取金羊毛并迎娶他的秘密情人、科尔喀斯的公主和金羊毛的守护人美狄亚。爱神则表示这段婚姻没有他的允许不能发生。接下来的故事将检验谁更强硬，是命运还是爱情?

第一幕：在科尔喀斯的城堡花园内，赫拉克勒斯抱怨，伊阿宋在与利姆诺斯的王后希普思普利尔生活一年后，她为他诞下了一对双胞胎，现在他又与一位即将成为王后的美狄亚生了一对双胞胎。美狄亚离开了她的前任情人、雅典的爱琴斯国王，并且还在这位国王祈求她将他刺死的时候嘲笑他。奥利斯特被希普思普利尔王后派来试图拉拢伊阿宋，但是迪默，即爱琴斯国王的结巴驼背的侏儒告诉奥利斯特，伊阿宋爱上了其他女人。在其保姆的建议下，美狄亚对迎娶她的伊阿宋承认了身份。为躲避一场革命而逃到利姆诺斯的希普思普利尔王后这时又来试图找寻伊阿宋。与伊阿宋在一起的美狄亚化身地狱中的沃拉诺，给伊阿宋一枚戒指帮他得到金羊毛。（A.66a）

第二幕：在沃拉诺神奇戒指的帮助下，伊阿宋得到了金羊毛并且与美狄亚一起乘船逃走，爱琴斯国王和迪默追赶他们。在爱奥罗的大山洞中，乔夫让风神爱奥罗帮他复仇，让从他的神坛偷走金羊毛的船阿尔戈号沉没。但是爱神戏弄了风神爱奥罗，让它将伊阿宋的船吹回到了希普思普利尔王后那里，反而将迪默的小船沉没。伊阿宋的士兵首领贝索与希普思普利尔的侍女阿琳达取得了联系。（A.66b）

第三幕：在一片树林中，伊阿宋和美狄亚共同睡去（A.66c）。当希普思普利尔发现他们，伊阿宋假装答应回到她的身边。美狄亚命令伊阿宋谋杀希普思普利尔（结局见A.66c）。她的嫉妒被她的保姆德尔法嘲笑（A.66d）。伊阿宋将杀死希普思普利尔的任务交给了贝索，并告诉他一个线人辨认希普思普利尔的暗号。巧合的是，美狄亚说出了暗号并被抛入大海，然而爱琴斯国王救了她并要娶她。感到羞愧的希普思普利尔让伊阿宋杀死自己，但是伊阿宋反而为她的动情的悔恨而心生惭愧和感动，接受了与希普思普利尔成婚（A.66e）。

威尼斯歌剧的传统

卡瓦利《伊阿宋》散乱而不可信的剧情制造了一连串对比性的段落，其中有很多不同类型的咏叹调和场景，后来成为意大利歌剧的标准传统。［作者注：文章接下来的论述基于艾伦·罗桑德［Ellen Rosand］的《十七世纪威尼斯歌剧：一种类型的创立》［Opera in Seventeenth-Century Venice：The Creation of a Genre］，加州大学出版社，1991年，第275-276页和322-386页。］

喜剧咏叹调［Comic Aria］

这类型的咏叹调通常起到一种实际功用——例如，饮酒歌或者摇篮曲，或者它们直接向听众也向歌剧中的角色抱怨或提供建议。其歌词经常是两句或者更多句的韵文组成，在狭小的音域内用分节式或者音节式配乐，并使用很多重复音符、主调织体、分开的短小并重复的乐句以配合歌词，节奏则取决于歌词，运用夸张的歌词描绘、对比、模进或重复。这类型的很多咏叹调包含穿插在声乐之中的器乐段落，用以配合喜剧舞台动作。《伊阿宋》第三幕第10场中美狄亚的保姆德尔法演唱的一首"这太疯狂"（È follia A.66d）非常有名，它的幽默很多来源于歌词的故意笨拙、快速、喋喋不休的传达，一种机械的模进音型已经在引子中被过度渲染了。这种强调的步调在中间的模仿式的反应的宣叙风格中被打断。歌词包括了典型的对于女主角和听众给予的粗俗建议："如果有一天，他将享受两份爱情，那么啊！女士们，做这件事情——在一小时以内享受三份爱情！"

小号咏叹调［Trumpet Aria］

这类的咏叹调可以是喜剧性的也可以是英雄性的，这类型的特征源于对自然音小号演奏习惯方式的模仿——琶音、五度音、从ut到sol

的自然音阶，有时到第四级音，还有铜管乐鸣响［fanfare］的抑抑扬格的节奏特点。像这类型大多数咏叹调一样，《伊阿宋》第二幕第11场艾琳达的唱段"有多少，有多少士兵"（Quanti soldati，ò quanti，A.66b）的音乐出发点来源于歌词关于军队的动机。这类型的咏叹调在十七世纪后三十年中达到了非常流行的程度。在1649年《伊阿宋》中就有两处这样的运用，尽管当时小号还很难在重奏乐器中建立地位。

音乐场景

因为喜剧咏叹调通常会在相类似的现实生活情境中演唱，所以它们在歌剧场景中常常都是关于音乐和演唱的。在《伊阿宋》第二幕第11场"有多少，有多少士兵"唱段之后，艾琳达在贝索声称自己是士兵但是没有伤疤或创伤的时候突然转变了话题："因为你完美，所以我也让你完美。但是如果你是一位好的音乐家和歌手，那将更加吸引我！"贝索宣称他确实也是一个歌手，一个女高音（译者：假声男高音），但并不是阉人歌手。而事实上，贝索的角色由男低音演唱。接下来就是一段充满更多小号音乐的二重唱（"别再有更多的小号或者鼓声了！要爱情！爱情！"A.66b）

爱情二重唱

《伊阿宋》第二幕第11场（A.66b）也是一个爱情场景且在一段爱情二重唱中达到顶点。与《波佩亚的加冕》中的传统一样，恋人角色之间在统一的感情下融为一体应该演唱相同的旋律材料。而且由于恋人的结合通常是行为的目的，所以爱情二重唱往往标志着一段场景或者动作的音乐与戏剧的结束。男女角色在音乐中的融合通常也通过女高音声部的旋律线条的描绘实现，因此，这些旋律线条可能彼此环绕。

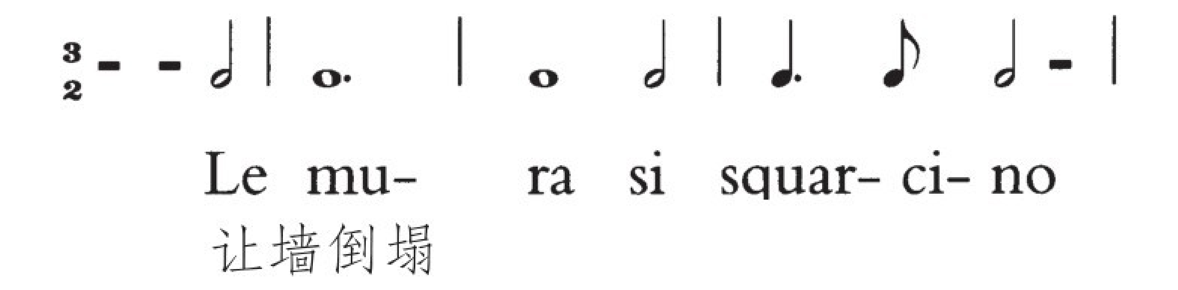
沉睡场景

这一音乐传统来源于即兴喜剧，促进了剧情中突然和令人惊讶的转折，因为它使得沉睡者容易受到暗算、强暴、揭露、发现、失去自我控制和暴露个人思想。沉睡场景经常开始于摇篮曲。由于沉睡暂缓了情节，所以它适用于静止的音乐段落。在《伊阿宋》中有五个沉睡场景，第一幕第14场中，希普思普利尔正在做梦，梦见伊阿宋从科林斯离开，这一场景是发生在歌剧开始之前的。她的沉睡使得她的侍从奥利斯特压制他对她的感情以引起观众的兴趣。在第三幕第17 场，埃吉奥试图谋杀沉睡中的伊阿宋。在第三幕第2场（A.66c），伊阿宋和美狄亚一同睡去。然而，美狄亚仅仅是假装睡去，而伊阿宋想在美狄亚的下意识中灌输谋杀的想法，假装宣称他对希普思普利尔的爱。这两个沉睡场景都包含摇篮曲（第二幕第1场合第三幕第2场），后者（A.66c）在标志着沉睡开始的宣叙调中出现了一个突然的和声转换，在之后的下行半音化旋律和长休止处被模仿。

祈求场景

在这类场景中，拥有神奇力量的角色需要超自然力，通常具有壮观的场景效果。在《伊阿宋》中，第一幕的结束是这样一例，美狄亚向沃拉诺祈求，因为他可以为伊阿宋带来神奇的戒指（A.66a）。根据已经在话剧中建立的传统，奇科尼尼为卡瓦利设计了一个带有“滑行”结尾的短诗句组成的咒语（—U U），通过节奏型𝅗𝅥. ♩. 𝅗𝅥反映出来，这在之后的威尼斯歌剧中是很有特点的场景。在这句诅咒中，管弦乐队狠狠地演奏出重复和弦和

𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝄼 𝄼 |的节奏型，这与美狄亚的乐句毫无征兆地重叠。美狄亚整场不寻常的宽广的人声音域和在她极为有力的宣叙调表达中没有解决的和声并置，都被传统的地狱神灵的合唱加强。其中的“滑行”诗句结尾在卡瓦利不经常运用的、不均匀的节奏减值中显得咄咄逼人：



疯狂

疯狂的场景也是即兴喜剧带给威尼斯歌剧的另一传统。它们的吸引力在于这类场景可以适应多种音乐风格，因为疯狂使得角色从正常行为束缚中解放出来。像在说话中一样，在音乐中疯狂的描述通常包含规则的故意打破和习惯的违背，用以制造惊讶和不连贯性，这被十七世纪中叶艺术的审美所重视。在《伊阿宋》中，没有人真正变疯，但是伊阿宋说服美狄亚相信希普思普利尔疯了，以便于解释希普思普利尔的愤怒。卡瓦利用希普思普利尔的越来越快和激烈的宣叙调结束了第二幕（A.66b）。

哀歌

最早的歌剧中的哀歌在《尤丽迪茜》《奥菲欧》和《阿里安娜》中可以找到，都运用了具有表现力的宣叙调。虽然它们有时保持这种传统，但是早期威尼斯歌剧经常将咏叹调风格引入哀歌中。这也预示着在十七世纪后半叶，意大利歌剧逐渐确立在情感表现形式上从宣叙式向咏叹式的转变。在哀歌中使用咏叹式风格始于蒙特威尔第的《女神的哀歌》［Lamento della ninfa］，出版于他的第八卷牧歌集（威尼斯，1638年），其中引入了一个四度音程关系的下行的固定低音型，它通常被描述为“下行四声音阶”。卡瓦利在他随后的歌剧创作中重复使用了这个传统，建立了哀歌的象征性意义，之后保持了一百多年。在《伊阿宋》希普思普利尔三首哀歌的最后一首中，“Regina，Egeo，

Amici”（A.66e）集合了具有表现力的宣叙调和不完整的常规 $\frac{3}{2}$ 拍子的咏叹式段落，在三个音高上运用了下行四声音阶的固定低音（G—D、B♭—F和C—G），并且在两个上行的形式中运用了倒影（G—C和C—F）。

在十七世纪五十到六十年代之间，卡瓦利歌剧中的咏叹调比他之前的作品变得更长、更具有表现力并且更杰出。演唱相同旋律的两段歌词的分节咏叹调变得更普遍。其之后的歌剧场景经常用咏叹调结束，而之前的作品则用典型的咏叙调段落结束。

威尼斯咏叹调

咏叹调在歌剧中逐渐重要的趋势在安东尼奥·切斯蒂（Antonio Cesti，1623—1669）的歌剧中表现得更明显。他是继卡瓦利之后威尼斯风格歌剧的领军人物。这一趋势可以在切斯蒂1656年创作的《奥龙泰阿》［Orontea］中看到。

《奥龙泰阿》第一幕直接就开始于一段咏叹调，以取代传统的长大的宣叙调。在这部歌剧中，几乎所有情感表达都能在咏叹调而非在宣叙调中找到，宣叙调此时几乎完全通过对话来推进故事。咏叹调的歌词这时在本质上几乎完全是抒情性的，也就是说，歌词传达人物的情感但不是展现出来的表演动作的一部分，也不会被舞台上的其他角色听到。

《奥龙泰阿》的脚本（奇科尼尼创作，也是卡瓦利《伊阿宋》的脚本作者）在写作构思中就对宣叙调和咏叹调有了清晰的区别。因为在之前，宣叙调歌词都是“无韵诗”（versi sciolti，在没有韵脚的情况下七到十一个音节的变化莫测的交替），然而主要的咏叹调是由少于十一个音节的小坎佐纳风格的诗句构成，并有规则的重读和韵脚。在较早的蒙特威尔第和卡瓦利的歌剧中的较老的倾向是咏叹调用于独特的歌词和音乐的结束，到这时发展成一种偏好重复咏叹调后半部分的歌词和音乐，以此造就了最早的或多或少标准咏叹调的形式ABB'，其中B'段通常是B段的移位或者不同的加工。这种ABB'两段分节模式的倾向，有时加一些装饰出现在卡瓦利的后期歌剧中，现在已经在切斯蒂的《奥龙泰阿》中出现。

切斯蒂这部歌剧第二幕的结局（第17和18场，A.67）可以显示出以下这些特点。首先，我们必须先总结一下复杂的剧情。序幕也是“爱情”与“哲理”之间的一段争执，其中“爱情”允诺展示他的优越性。奥龙泰阿王后一开始吹嘘她将永远不爱别人，但突然与画家阿里多罗陷入了爱河，而他却吸引了希兰多拉，导致希兰多拉抛弃了科林多。同时又出现了阿里多罗的另一个情人吉亚琴塔，她为了追求阿里多罗化装成名叫伊思梅罗的男人。吉亚琴塔的男人装扮起到了意想不到的效果，竟然吸引了粗俗的老保姆阿里斯特阿的注意。试想一下，在这样

的情境中，一位男性女高音可能演唱女性吉亚琴塔的角色，这个角色穿着男性的衣服与男性男高音演唱的老女人角色阿里斯特阿谈情说爱。威尼斯歌剧成功地运用这样的性别上的模糊性。当奥龙泰阿面临阿里多罗与希兰多拉的风流韵事，阿里多罗昏了过去。在第二幕第17到18场中，奥龙泰阿的爱情由于她认为阿里多罗是无心的而被重新点燃，因此她留给阿里多罗一封原谅他的情书，阿里多罗在醒来时看了这封信。在第三幕中，阿里多罗借机甩掉了希兰多拉，但是当奥龙泰阿重新回归理性时，阿里多罗又试图回到希兰多拉身边，而后者又决定与科林多重归于好。最终，奥龙泰阿发现阿里多罗是菲尼西亚国王失散已久的儿子，因此她想象他是一位富有的新郎。所有这一切随后都在喜剧性的醉酒和斗牛场景中进一步活跃起来。

切斯蒂《奥龙泰阿》中咏叹调地位的提升使得它成为最早的一部演唱者的歌剧之一。的确，切斯蒂本人是一位著名的资深的歌剧男高音，他经常随旅行歌剧团进行巡回演出，即使在他事业早期还是一位方济会修士的时候。

切斯蒂之后，十七世纪领军的歌剧作曲家之中与威尼斯有关的还有乔瓦尼·莱格伦齐（1626—1690）、安东尼奥·萨托里奥（1630—1680）和卡罗·弗兰切斯科·波拉罗洛（约1653—1723）。然而，由于在其他意大利的城市中歌剧院建造得越来越好，一些重要的作曲家也在威尼斯之外完成委约，我们可以区别各地不同的歌剧。

佛罗伦萨、那不勒斯和热那亚

旅行歌剧演出团体上演日益增多的威尼斯歌剧剧目使得他们可以在十七世纪中叶几十年间多次访问很多意大利城市。他们的活动在佛罗伦萨和那不勒斯对于当地的（音乐）传统产生了重要影响。

虽然佛罗伦萨是歌剧的诞生地，但是从1620年代后期开始，歌剧表演就变得很稀少了，以至于这种音乐体裁不得不在1650年代从威尼斯引入。1645年，费迪南德二世大公爵的兄弟马蒂亚斯·德·梅第奇［Mattias de'Medici］在他统治的托斯卡纳城市锡耶纳拥有一座歌剧院，他把从威尼斯听到的歌手和歌剧带到了那里。1650年，他的另一个兄弟乔瓦尼·卡洛［Giovanni Carlo］也在佛罗伦萨做了类似的事情。他是"固定者学会"［Accademia degli Immobili］的保护人，这是一个贵族组织，为其成员的儿子们提供剑术、马术和舞蹈的指导，也赞助剧院娱乐。

在乔瓦尼·卡洛的要求下，"固定者学会"成员科克梅罗建立了仅拥有两层三十六个包厢和仅有二十五英尺宽的舞台的一座小型歌剧院，根据在威尼斯的联络人的建议，格里马尼剧院四层包厢太大了，不利于听清歌手的声音。然而，小型剧院没有足够空间进行装饰和舞台布景，所以"固定者学会"成员又建造了第二座剧院，名叫佩尔葛拉剧院，1657年的建成仪式上演了当地作曲家雅克布·梅拉尼（Jacopo Melani，1623—1676）的作品《加那利群岛的市长》［Il potestà di Colognole］，脚本由乔瓦尼·安德烈·莫尼格利亚［Giovanni Andrea Moniglia］创作。梅拉尼和莫尼格利亚合作为佩尔葛拉剧院创作的这部作品和另外四部歌剧，在内容上完全是喜剧化的，延续了从社会讽刺而来的成熟的即兴喜剧和舞台剧的传统，并运用乡村和底层阶层的方言。总共四十一部相类似的歌剧在佛罗伦萨上演，包括多梅尼科·安格莱西（Domenico Anglesi，约1610/15—1674）和来自临近的阿莱佐的安东尼奥·切斯蒂的作品。其中许多都是在狭小的科克梅洛剧院上演的，这个剧院随后被"固定者学会"抛弃，又被贵族色彩较弱的"源泉学会"［Accademia dei Sorgenti］接管。

也是在相同的时间，1650年，另一个旅行演出剧团菲比亚莫尼奇开始对那不勒斯进行年度访问，他们受到西班牙总督奥那蒂侯爵的邀请前往，他曾经于1630年代任西班牙驻罗马大使，最早的歌剧旅行剧团也在那时建立了。他们在那不勒斯演出的首部歌剧是卡瓦利的《迪多》［Didone］，这部歌剧于1641年首演于威尼斯。在那不勒斯的第四演出季，菲比亚莫尼奇旅行剧团上演了当地作曲家弗兰切斯科·普罗文扎尔（Francesco Provenzale，1624—1704）的系列歌剧，临近城市阿维萨的弗兰切斯科·奇利罗（Francesco Cirillo，1623—1667）和来自那不勒斯的朱塞佩·阿尔菲埃罗（Giuseppe Alfiero，1630—1665）的作品。在这三位作曲家的作品中，特别是一些喜剧性的歌剧，都是典型的早期那不勒斯歌剧，以具有流行品味的类似舞蹈的咏叹调为特点。

亚历山德罗·斯特拉德拉（Alessandro Stradella，1639—1682）为热那亚创作了三部歌剧，也为罗马创作了两部或三部歌剧，在罗马他还创作有大量的被称作"小夜曲"的短小舞台作品和很多新的序幕，还为很多早期创作的歌剧重新上演修改场景。像切斯蒂一样，斯特拉德拉拥有丰富多彩的充满丑闻与摩擦的生涯。他在红衣主教和皇室官邸工作，其中包括放弃王位后皈依天主教后移居罗马的瑞典女王克里斯蒂娜，但是斯特拉德拉也由于其个人原因和贵族身份追求独立的生活方式。我们之后将会讨论到，他是一位重要的清唱剧和康塔塔作曲家，他的歌剧虽然不多，但都是为人所熟知和具有影响力的。

斯特拉德拉的宣叙调继续情感表现的趋势，它们大多用四分音符和八分音符记谱，大多使用级进，并不试图建立真正的旋律线条。重复用的不多，仅仅用来强调一些戏剧性效果，模进几乎找不到，终止式仅仅控制在歌词最重要的标点符号上。咏叙调可能出现在一首宣叙调内的叠句处，或者在一首宣叙调结尾连接下一段咏叹调的地方，而在这种情况下，音乐通常是以节拍和速度的变化为标志的一个扩展段落。

斯特拉德拉咏叹调最为普遍的曲式设计是ABB'，与切斯蒂的歌剧一样。有时会改为ABCC，也有二部曲式AB或AABB。另外，ABA的曲式也是常见的，有时在B段形成调性和速度的对比。他的一些咏叹调中也有叠歌ABABA或者ABACA的形式。使用这些曲式设计的很多咏叹调（歌词）都分为两节，但也有少数是在分节内无重复的。固定低音反

复和单一节奏动机主导旋律线条通常会在斯特拉德拉的咏叹调中遇到。

如同卡瓦利和大多数切斯蒂的作品一样，斯特拉德拉所有的歌剧乐谱都要求有两把小提琴和通奏低音。乐队大多限于演奏咏叹调前后的利都奈罗（前奏、间奏和后奏）。虽然歌手在多数情况下仅有通奏低音伴奏，但是作曲家开始使用小提琴伴奏声乐。斯特拉德拉音乐的典型织体比威尼斯歌剧有更多的对位。

他的《导师特里斯保罗》（Il Trespolo tutore，约1677年）的喜剧效果包含饶舌类型的快速宣叙调和跑动的八分音符或咏叹调中的方整的乐句。每一幕结束于一段重唱，第三幕的重唱还有不同节拍和节奏的插段。

斯特拉德拉的《克瑞斯佩罗》［Corispero］显然是一部较晚的歌剧，要求全部范围的严肃角色——一位女性女高音、一位女性次女高音、一位男性女高音、一位女中音和男低音，还有一些喜剧角色——一位女性女中音、两位男高音、两位男低音。这给予了极大的机会制造严肃角色和喜剧角色之间的对比。在这部歌剧中，咏叹调中的固定反复移植到了不同的音高上，而在一些咏叹调中，类似固定反复的动机在不同的时间的低音声部、小提琴声部和声乐旋律中展开。一首咏叹调运用了六种不同的低音声部的固定反复音型。固定反复原则也能在一些咏叹调的小提琴声部的不间断节奏音型中找到。

凭借《父爱之力》［La forza dell'amor paterno，1678年），斯特拉德拉跃升事业的发展。声乐部分以两种方式更多地融入了咏叹调的织体：人声演唱一个音符并延续几个小节，同时乐器演奏几个乐句，或者人声和乐器在乐句之间快速交替，两种方式都暗示人声的器乐化。音乐织体是对位的，但材料更多是在节奏上而非在旋律上进行模仿。机械的重复推动的节奏是整部歌剧的主要特点。模进是材料扩展的主要手段。ABA的咏叹调曲式代替了ABB'作为最常用的曲式，虽然中间的段落比两头的段落短小很多。有些咏叹调的长度比之前任何歌剧都长。有时扩展的效果是通过给予一个相同歌手两个连续的咏叹调段落取得的。固定低音咏叹调仍旧很多，与之前用于变奏的方式相同。喜剧性场景不是特别有趣，仅仅是简单而抒情的。

在可能是斯特拉德拉的最后一部歌剧《为爱而死》［Moro per Amore］中，他的和声风格似乎完全明确化并相当具有一致性。所有咏

叹调都清晰地采用大、小调式。开始的主题倾向于概述最后的主调三和弦的轮廓。次要层次的在大调上的终止式的节点按照顺序依次是在一级、五级、四级和六级上。在小调上，终止点是在一级、三级、五级和四级上。持续的和弦组合在宣叙调与咏叹调之间保持。五度的根音进行可以在宣叙调的扩展乐段中找到。ABA的曲式现在完全主导了咏叹调。很多咏叹调带有一个主题句在通奏低音中呈现，再被人声重复，然后又回到通奏低音。模仿性对位成为主要织体。一些咏叹调都有在主题上与人声不相关的活跃的低音声部，形成一个新的高音-低音的两极。乐队在咏叹调伴奏上扮演更重要的角色，经常在描绘场景或者表现歌词方面起到关键作用。简单的具有表现力的主题或节奏动机趋向于在整个咏叹调中为人声和器乐的精致运作提供音乐材料。这个主题或动机通常与整段歌词的感觉有关，而不是像之前歌剧中那样与修辞上被强调的一个词或者一个句子相关。

这种整体表现性的例子来自斯特拉德拉的《为爱而死》（约1680年）中的"告诉我，爱神，你将如何对我？"（Dimmi Amor che fia dime？，A.68），它具有动力感的短短长格（U U—）的节奏，主导了整首咏叹调，它与快速节奏、宽广的跳进、强烈的重音、持续的词句重复和小调式一起被歌词整体的推力驱动着，"告诉我，爱神，你将如何对我？在这残酷的束缚中，我不能再忍受，我的信念正受到攻击"，这里特别提到攻击的军事隐喻。然而，斯特拉德拉并不试图像十七世纪早期、中期的作曲家那样在音乐上反映歌词中的"残酷的""束缚""忍受"或者"信念"这些词汇。此外，ABA'的曲式和第一次询问的器乐利都奈罗段落开启了一个修辞上的组织或者布局：器乐引子像是一个"告诫"，在其中作曲家引起听众的注意。第一次询问的终止式结束在C音上，像是"叙述"，其中（文本和音乐上的）基本乐思开始陈述。在第一次陈述时歌词上的平衡，就像一个"命题"，其中歌词和音乐都在基本乐思的基础上进行扩展和丰富。在第三个利都奈罗段之后（第22—23小节），调式上最大转折点或者最大的对比出现了，这就好像是在"反证"中，相反的观念被陈述和反驳。歌词和音乐上"叙述"的回归在第33—41小节，形成了对于最初争论的"明确"或"重申"。结束时的器乐利都奈罗段落是对于情感的最后呼吁或者"总结"。因此，在斯特拉德拉的最后一部歌剧中，可以看到修辞的创意和布局正取代陈述和雄辩。

室内康塔塔的传播

直到大约十七世纪中叶，孕育意大利世俗康塔塔的核心地区是罗马，城市中康塔塔作曲家的主体都与巴贝里尼家族有关。然而，大约在十七世纪中叶，这种体裁传播至其他城市，或多或少与歌剧的情况相似。这一阶段以与歌剧并行发展和受到马里诺派诗歌［Marinist poetry］影响为标志。

芭芭拉·斯特罗齐（Barbara Strozzi，1619—1677）的作品中包含了十七世纪中叶康塔塔的重要实例。那时当大多数康塔塔仅仅保留在手稿中时，斯特罗齐就已经出版了八卷作品，其中康塔塔这一体裁体现得非常突出。她是那个时代出版康塔塔最为丰富的作曲家。她的生活和音乐生涯展现出一种音乐体裁是如何在社会和艺术环境中和它的地理范围一起扩展的。

芭芭拉·斯特罗齐可能是朱利奥·斯特罗齐［Giulio Strozzi］的私生女，后者是一位穷困潦倒的佛罗伦萨贵族，并与他的仆人伊莎贝拉·格里埃加一起被流放到威尼斯。斯特罗齐以他的很少的遗产为生，创作歌剧脚本和其他诗歌，并成为"匿名者学会"的成员。芭芭拉必定是作为一名歌手开始迅速成长的，在十五岁时，她在父亲的官邸为来访者演唱。三年之后的1637年，朱利奥·斯特罗齐成立了"一致者协会"［Accademia degli Unisoni］作为"匿名者学会"的分支。这一协会的成员夜晚聚集在一起讨论类似诽谤会激发爱情还是抑制爱情、眼泪或者歌曲哪个是爱情中的更强大武器等等这样的无聊话题，芭芭拉在其中进行表演，并对争论进行裁决和分发奖励。朱利奥·斯特罗齐的协会创立不久，立刻出现了八段匿名的的讽刺诗，暗示在芭芭拉十八岁时，成为了一名有文化的、与剧院生活相关的尤其与威尼斯有关的上层交际花。这里有一幅具有煽动性的芭芭拉大约十八岁时的肖像画（图8-3）。到了二十岁时，她已经在放贷并投资大笔资金了。很快，芭芭拉成为了朱利奥的主要经济来源，她把自己的女儿安置在一所很好的修道院中，她的一个儿子成为了牧师，另一个成为了画家。



图8-3 芭芭拉·斯特罗齐肖像，1637年，伯纳多·斯特罗齐绘制

芭芭拉·斯特罗齐叫作"康塔塔"的作品几乎都是长大的、多样的创作，包含了若干段落并且是多种声乐风格的混合，那些标志着"咏叹调"的更为短小、通常是分节式的或者以叠歌结束。在她八十二首出版的作品中，有二十五首都是长大和复杂的足够称之为"康塔塔"的作品，可以媲美卡里西米、罗西和切斯蒂的作品。

斯特罗齐的歌词大部分都限定在马里诺式的爱情诗上，这些诗受到吉阿姆巴蒂斯塔·马里诺（1569—1625）风格的影响，是典型的十七世纪中叶的创作。歌词以矫柔造作、诙谐、优雅、婉转、过分的隐喻、夸大、奇幻的文字游戏和原始的神话为特征，并用良好的声效和感性色彩加以创作，以期达到"令人茫然"的目的，使得读者或者听众神魂颠倒。斯特罗齐的咏叹调的曲式可以是内部加花变奏的分节式的分节变奏体，完全或者部分返始［da capo］结构、叠歌、或回旋结构。她的康塔塔可能是（在音乐上）连续性的、累积式的或者段落式的。就像她的老师卡瓦利一样，斯特罗齐喜欢在宣叙式和韵律式风格之间流畅转换，反映出变化的声部和诗歌的表现力。她更喜欢抒情性多于朗诵式，由此她使用了很多词汇重复和长时值、富于感性的装饰音，这不仅仅是炫耀技术的展示，而且是经常缓慢地展开并对气息的控制做出极端的要求，她提供了更多的表情指示，其节奏的变化也多于以前和与她同时代的作曲家。

很多这些特征都能从她的康塔塔《听到恋人》（Udite amanti，A.69，1651年出版）中找到，其中附带了题字"恋爱中的赫拉克利特"［L'Eraclito Amoroso］，提到古希腊哲人宣称在对立双方之间暗含着某些联系，万物都处于流变状态。这个题字解释了歌词，它是一首表现典型的"匿名"反讽的关于背叛的哀歌，通过矛盾（oxymoron，浓缩的悖论）、分离（dialysis，从一系列不相关的主题论证）和对应（isocolon，同样长度并通常是呼应结构的语句的重复）来完成："我只想哭泣，我只以眼泪为伴，悲伤是我的愉快，哀叹是我的欢乐；我享受每一种殉难，我在每一种悲伤中快乐；哭诉可以治愈我，叹息可以安慰我。"比较路易吉·罗西［Luigi Rossi］使用马里诺的歌词创作的更直截了当的《夜晚黑暗的幕布》（Hor che l'oscuro manto，A.9），斯特罗齐将"无韵诗"的第一段四行诗写成宣叙调，它的后半再次出现了部分的叠歌（第79—89小节）。其他的四行诗是相同韵律［settinari

sdruccioli］但不规律押韵，谱写成咏叹调风格，使用蒙特威尔第和卡契尼式的下行四音符的固定低音来造成哀歌的象征。最后两句回归宣叙调风格。

朱利奥·斯特罗齐的"一致者协会"并不是一个孤立的现象。每一个意大利城市都拥有几个协会，大多数包含室内音乐的表演，特别是康塔塔，与其他仪式性的演说、娱乐性的辩论、歌剧赞助和为贵族子弟培训剑术、马术和舞蹈相配合。甚至有一份来自摩德纳的康塔塔曲集，歌词都是关于一些无聊话题的学究式争论。其中的作曲家包括乔万尼·马可·马蒂尼（Giovanni Marco Martini，约1650—1730）、安东尼奥·马利亚·帕奇奥尼（Antonio Maria Pacchioni，1654—1738）和乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利（Giovanni Battista Vitali，1632—1692）。

直到这一时期结束，本章讨论的室内康塔塔的风格趋势仍然可以在卡里西米、切斯蒂和乔瓦尼·莱格伦齐（1626—1690）的作品中展现出来。这些趋势中最为重要的应该是在宣叙调和咏叹调之间前所未有的区别：宣叙调和咏叹调都变得更长，而且它们都更加频繁和清楚地在它们自己的范围内展开，它们前所未有地有了各自不同的风格。这些特点可以在切斯蒂的《天亮时的对话》（Languia già l'alba，A.70）中找到，这一首作品的手稿未标明创作日期，但很可能是创作于1657至1661年间切斯蒂在罗马的时期。

切斯蒂这首作品的歌词是传达诗人对其所爱恋的人的向往。歌词叙述（例如："黎明时分已凋零……"）使用"无韵诗"写成，并谱写成简单的宣叙调，快速的步调加上非常稳定的节奏，并且在最后的每行歌词的旋律线条上有大量可预见的乐句连接，没有解释性的转折、没有半音化和不协和音，甚至没有其他表现性的音乐细节。咏叹调风格用于谱写实际讲述在梦中的爱恋者的歌词（例如："命运善意地将我涂上了爱情的色彩……"）。这些咏叹调的诗句包含偶数音节（四个、六个或者八个）、按照韵律的朗诵方式和有规律的韵脚设计。这些联系和不同仅仅在康塔塔的最后一段混合起来（从第97小节到结束），诗人在那里用戏剧的方式向恋人求爱，但同时以叙述的方式详述了事件，并以抒情的方式表现了情感。这首康塔塔的两个主要咏叹调段落（第19—46小节的"Non mi consci，no？"和第68—95小节的"Mi diplinge amabil Sorte"）都是通过重现节奏音型达到内部的统一，甚至在良好的朗诵和解释性强调相对立时这种音型也被保持。两首中的第一首咏

叹调是分节式的，每一诗节在内部都呈现出ABA的重复类型，这要求歌词的无逻辑的重复。因此，与两代前盛行于意大利的情况不同，这里形式上和节奏上的设计体现出对于演说和歌词传达的优先；相反，对于歌词内容和表现力则反映在普遍意义的每首咏叹调（创意）的表现特征上，而非在局部的细节上。切斯蒂和斯特拉德拉一代作曲家的歌剧和清唱剧中的咏叹调也有相同的特点。

十七世纪中叶的罗马清唱剧

教皇乌尔班八世（1623—1644年在位）对于罗马的音乐和其他艺术起到了决定性的促进作用，特别是通过他的侄子红衣主教弗兰切斯科、安东尼奥·巴贝里尼［Antonio Barberini］、塔德罗王储、马蒂奥王储和乌尔班诺·巴贝里尼［Urbano Barberini］的赞助，通过教皇的渠道，他们拥有相当大的财富。在巴贝里尼官邸，许多歌剧和康塔塔作曲家也创作戏剧性的声乐作品，我们现在称作"清唱剧"，是为一些罗马的天主教会众和团体创作的。为这些清唱剧提供脚本的重要诗人是乔瓦尼·齐安波利［Giovanni Ciampoli］，他从佛罗伦萨来到教皇官邸，这种音乐体裁也从那里萌芽。

一份1638年的罗马旅行指南列举了五个重要的小礼拜堂，清唱剧就是在那里作为在冬季礼仪的诸圣日（11月1日）和复活节之间连接晚间布道的常规活动中演出的。其中四个小礼拜堂都是富有的并且通常是贵族信徒的宗教社团或协会的教堂。第五个小礼拜堂是新成立的圣菲利普·内利的奥拉托利兄弟修会的"新教会"主教堂的祈祷厅。十七世纪中叶罗马的第六个小礼拜堂表演是在位于罗马的德国耶稣会学院的教堂之中，那里的表演受到神学院学生的赞助，而音乐指导是贾科莫·卡里西米。

直到1650年代，"清唱剧"这一术语开始用于指代意大利歌词的声乐作品，其中独唱声部和器乐重奏展现宗教主题或者故事，使用宣叙调、咏叙调、咏叹调和多声部牧歌风格。这些清唱剧持续时间从十分钟到一个小时，比较典型的长度是二十分钟左右。较短小的作品为一个部分，但那些持续二十分钟左右的作品都是两个部分，中间由布道分开。

十七世纪中叶清唱剧的歌词可以是沉思的也可以是戏剧性的。在戏剧性类型中，独唱者表现有对话的特定角色，通常包含一个用宣叙调叙述的人物，称为Testo（文本）、Histdia（历史），或者在来源于福音书中的故事中，称为"布道者"。戏剧性清唱剧的故事源于《圣经》"旧约"和"新约"、圣人的生活或者精神和道德寓言。这些圣经故事经常充满自由发挥的对白和插段，很少直接从典籍中引用。

十七世纪中叶清唱剧的音乐和诗歌与同一时期的歌剧和康塔塔很相像，对白使用“无韵诗”［versi sciolti］，用各种宣叙调风格或牧歌-咏叙调风格谱曲。同时，规整韵律的歌词用于沉思或情感表现的抒情时刻，谱写成咏叹调或节拍规律的重唱。这样的合唱也可以在清唱剧中找到，同样由相同的独唱者声部演唱。宗教协唱曲的影响可以在重唱风格中找到，偶尔也在单独的分曲内部或连接音乐上独特的独唱段落中使用音乐的叠句。

十七世纪中叶意大利清唱剧的例子当属马可·马拉佐利（Marco Marazzoli，约1602/05—1662）为清唱剧之父圣菲利普·内利创作的《圣托马斯》［San Tomaso］。他是西斯廷教堂唱诗班的歌手和教皇乌尔班八世的侄子、安东尼奥·巴贝里尼红衣主教官邸的音乐家。马拉佐利也为巴贝里尼红衣主教创作了歌剧《受苦者怀有希望》［Chi soffre speri］的部分音乐。

马拉佐利的《圣托马斯》的故事是基于《约翰福音》20：19—29。在第一部分中，因为去会见其他使徒而错失了见到复活的耶稣的托马斯，除非看和摸到耶稣的身体才会相信他的复活。在第二部分中，叙述者（布道者）描述耶稣是如何再次现身。在对白中，耶稣让托马斯触摸他，并且让其相信，而使徒则深思信仰的幸福。

马拉佐利的配乐要求使用五个独唱声部——代表耶稣、圣托马斯、圣彼得、和其他三个无名使徒，而通奏低音则可能是管风琴、长双颈琉特琴或膝间维奥尔琴演奏。音乐在宣叙调、九首咏叹调、两首二重唱、三首三重唱和每段最后的合唱中取得平衡。虽然咏叹调和重唱都很简短，但是它们明显与宣叙调不同。

《圣托马斯》在形式上的设计在于清唱剧的两处宗教信息的强有力的呈现。在第一部分的结束处，圣彼得在咏叹调中引入了他的告诫：“相信吧，相信吧，圣托马斯！祈祷只有他能够看到希望和信念。”这一训诫在两段音乐上截然不同的重唱中被两位使徒角色借用，它围绕着一系列由一段器乐间奏连接的咏叹调，其中每位使徒描述一个著名的“盲目信仰”的例子（A.71）。在第二部分中，彼得用一个完整的“八行诗节”责备托马斯，音乐配以在一个罗曼内斯卡音型上的传统的一系列四段分节变奏，这里也是用器乐间奏连接。这四段变奏呈现的不间断的压力使得托马斯明白了他的错误，并且在一段具有表现力的咏叙调中祈求被原谅，这是整首作品的情感高潮。

清唱剧在整个意大利的传播

在整个十七世纪，圣菲利普·内利的奥拉托利修会的神父在意大利很多城市创建了会众组织，例如布雷西亚（1620年）、博洛尼亚（1621年）、佛罗伦萨（1632年）、威尼斯（1661年）和都灵（1675年）。虽然在这些地方，普通教徒的团体已经资助宗教音乐对话曲和清唱剧的演出，但是奥拉托利修会还是为音乐作品的传播提供了重要的网络，继而有了意大利清唱剧作曲家之间的相互影响，导致了这种体裁更加标准化。

从1660年代开始，意大利清唱剧的普遍特征与马拉佐利的《圣托马斯》中的特征相似：三到五个独唱，演唱戏剧性角色并担任合唱；伴奏通常仅限于通奏低音，偶尔配合两到三件弦乐；在宣叙调、咏叙调、咏叹调和重唱之间灵活交替；有时结构由重复或叠句构成。这一时期新的趋势包含咏叹调的长度增加、一些咏叹调曲式的标准化（特别是ABB'和ABA'）、从宣叙调到咏叹调的表情转换、器乐重奏的规模和作用的增加和固定低音的使用。

这些特征可以在亚历山德罗·斯特拉德拉的《圣乔瓦尼·巴蒂斯塔》［San Giovanni Battista］（A.72）中找到，是他为一个居住在罗马的佛罗伦萨宗教团体1675年纪念圣年而作的。脚本戏剧性地描绘了施洗约翰入狱和死亡，这一场景在三个福音中有详细叙述——《马太福音》14：3、《马可福音》6：17—28和《路加福音》3：19—20。

施洗约翰放弃他作为隐士的存在想要传达上帝希望希律王放弃他兄弟的妻子的要求。因为这个原因，希律王将约翰打入监牢。在第2部分中，希律王的女儿莎乐美为他的父亲跳舞，她的父亲满足她所有的要求。约翰在他的监牢中责骂他们。这样有画面感的场景在清唱剧中随处可见，这些都是没有舞台表演的。莎乐美想要得到约翰的头颅，而希律王不情愿地答应了，请注意在他们宣叙调中的情感和个性的对比。约翰期待他的灵魂的解放。在最后一段二重唱中，莎乐美在小步舞曲风格的有动力的节奏中尽情欢娱，同时希律王在很长的、持续的附点二分音符的下行音阶中表现出焦虑和恐惧，这一音响在之前同时表达相反的情感的重唱中也出现了，描绘出一种通过节奏和旋律轮廓这样的音乐设计的一些抽象元素来呈现情感表达的程度，甚至没有歌

词也能够呈现出它们的意义。在这段二重唱的最后，希律王和他的女儿都在寻求他们情感的理由——恐惧和欢娱。“为什么？”这个问题通过大量的重复强调了本源。这一问题无疑是有教育意义的，而基于教会教义的回答是约翰的死是耶稣受难的前兆，矛盾的是，它既是个人焦虑的主题，也是个人欢娱的主题，因为它意味着人类的救赎。

意大利仪式音乐的变化

十七世纪中叶意大利小教堂［cappelle］和弥撒、晚祷与其他正式仪式的日课中使用的音乐都发生了根本性的变化，但哪里都不如在博洛尼亚发生的更加具有戏剧性。1657年，为市政府掌管圣佩特罗尼奥教堂的董事会雇用了一个新任乐正莫里奇奥·卡扎蒂（Maurizio Cazzati，1616—1678），他是一位新潮的作曲家，之前在意大利北部宫廷的宗教修会任职，在贝尔加莫的革新的市民圣母大教堂任乐正。当卡扎蒂来到圣佩特罗尼奥教堂时，小教堂拥有一位乐正、两位管风琴师和四十二位音乐家组成的"歌者和器乐演奏家"，器乐演奏者大部分演奏木管号和长号，他们通常重复合唱队的声部。卡扎蒂当即解雇了其中的三十三位音乐家，并引进其他音乐家完全重组了小教堂，包含一位乐正（卡扎蒂本人）、两位管风琴师、一位男性女高音独唱者（可能是阉人歌手）、一位男性女低音独唱者、未列入付给薪水名单的男童女高音和女低音、五位男高音、四位男低音、三把小提琴、两把中音维奥尔琴、一把高音维奥尔琴、两把古低音提琴（是处于低音维奥尔琴和现代低音提琴之间的一种维奥尔琴，它有时演奏谱面上的八度，有时低八度）、一把双颈琉特琴和一支长号。因此，圣佩特罗尼奥教堂这个新组合而成的小教堂大概可以平均分成包含独奏者的歌手的一组和小型的合唱队另一组，并且弦乐队类似当时的威尼斯歌剧乐队的设计，围绕十七世纪中叶典型的五声部乐队编制。新乐队中的一些成员自己也是作曲家。在一些主要节日的时候，额外增加管乐器，特别是小号也被引入到市民的器乐重奏之中，被称作"宫殿重奏团"［Concerto Palatino］，总部设在穿过城市主要广场的市政厅建筑里。

在意大利北部的威尼斯圣马可教堂和其他主教堂、以及市民教堂，类似的变化逐渐发生。在为这样的小教堂创作的常规弥撒、协唱经文歌、诗篇配乐和圣母颂歌典型地用于两个合唱队、一到两组独唱声部和乐队之间的交替和组合。包括常规弥撒在内的大型作品之中的厚重而庄严的全奏段落通常起强调作用，重复节奏型则主要丰富主调织体。这种配置是为了与轻快的、带有炫技加花的独奏片段和简略的模仿做对比。器乐前奏和间奏通常会将这些对比的段落分开。

这种十七世纪中叶风格的著名的例证就是弗兰切斯科·卡瓦利创作的《协唱弥撒》（Messa concertata，出版于1656年），他是蒙特威尔第在威尼斯圣马可教堂乐正一职的最终继任者。这首作品是专门为两个四声部合唱队谱写的，拥有两组四个独唱者，两把小提琴和一把古低音提琴在器乐与合唱中被乐队全奏重叠；一个通奏低音小组，可能包含两架管风琴、一支大管和一把长双颈琉特琴，并且有三支长号既在器乐段落中独立演奏，也重复合唱队的声部。原来两个中提琴声部显然没有印在谱面上，或许它们被合并在长号声部中。

卡瓦利这首弥撒中的"荣耀经"和"信经"特别冗长，实际包含了一些扩展性的小段落，内部是精巧的和闭合的，并彼此不同，以至于它们可以被看作是一些分开的乐章。"荣耀经"中包含五段音乐，"信经"中有十四段。在每一段音乐中，主要的音乐材料似乎集中了歌词部分中的意义。下面的表格和谱例8-1列出了"荣耀经"的组织结构。这是一种不同于音乐模仿说话的重音、变调和语速的修辞陈述的音乐反映。这也是不同于修辞性雄辩的音乐反映，其中音乐与说话的某些修辞格相似。在卡瓦利的"荣耀经"和"信经"中，音乐与歌词的关系的意义相反变成是一种音乐—修辞的创造，这个术语在阿塔纳修斯·基歇尔［Athanasius Kircher］的《世界音乐》［Musurgia Universalis］中被用到，此书的第四章这样论述：作曲家决定使用某种大致的、整体性的音乐特征来表现整首歌词的意义，而非（关注）某一词汇的发音或者在歌词某一局部使用的修辞格。

网络乐谱资料的第14首（W.14）包含了卡瓦利弥撒的"慈悲经"，它遵循传统包含三个段落。每一段都是通过对于几个基本动机的扩展加工得以完成统一，通过特色节奏进行定义，并且通过模进、转位、调式转换、模仿和重复达到音乐的扩展。第一首"慈悲经"和"怜悯经"通过一段完全关闭的器乐引子被引入，这种引入性的音乐就叫作"辛浮尼亚"［sinfonia］。

在织体、音响、音域，特别是在速度上的频繁和急剧的对比，都使得卡瓦利的弥撒音乐与之前类似加布里埃利《在教堂里》的威尼复合唱作品相联系。在“信经”中记写出的“法索伯顿”［falsodordone］和第二段“慈悲经”中通过标注延长记号要求即兴装饰，这些也是传统的创作方式。但是，那些新的技巧，如旋律拓展和加工、内部的细分和在$\frac{3}{2}$拍子下的流动性旋律风格的使用，使人想起十七世纪中叶威尼斯歌剧咏叹调，都使得卡瓦利的弥撒与早年的威尼斯教堂作品有区别。

卡瓦利《协唱弥撒》(*Messa concertata*, 1656)“荣耀经”的歌词与音乐特点总结		
Gloria in excelsis Deo	荣耀归于至高的天上的主。	有活力的三拍子节奏、大调式、号角般的三连音动机、上扬的旋律轮廓。
et in terra pax hominibus bonae voluntatis.	平安归于地上心怀善念的人们。	突然变慢，配合调性体系中的升降导向的和声拓展和六声音阶的唱名移位。
Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter Magnam gloriam tuam.	我们赞美你，我们祝福你，我们热爱你，我们荣耀你。我们向你献上感恩，为你伟大的荣耀。	一系列平滑的三拍子长乐句、温柔的并且有感情的，但在力量和活力上徐徐增长。
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.	主，上帝，上天的王，全能的天父上帝。主，独生子，耶稣基督，至高的基督。主，上帝，上主的羔羊，天父之子。	抒情的、温柔的、具有召唤力的田园风味（“上帝的羔羊”），并配合其附点三拍子节奏。

（续表）

Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dextram Patris, miserere nobis.	那豁免了世间罪恶的，垂怜我们。那替罪了世界的羔羊，接受我们的祈祷。坐在圣父右边的，垂怜我们。	不协和音和半音化使用，在歌词“接受”处配合一个号角般的动机，变得立刻充满活力。
Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spititu, in gloria Dei Patris. Amen.	因为只有你是圣的，只有你是唯一的主，你是至高无上的，耶稣基督。你和圣灵同在天父的荣耀中。阿门。	一个节奏上的轻快动机，在一段器乐的利都奈罗段落回归到了坎佐纳的传统。在歌词“耶稣基督”处放慢。在“荣耀”处更加具有活力。

创造对比性节拍和风格的封闭段落的相同倾向也可以在十七世纪下半叶意大利小型宗教协唱曲中找到。贾科莫·卡里西米1650年到1674年间的很多广泛流传和具有影响力的、为一到三个声部创作的经文歌包含了咏叹调、咏叙调和宣叙调风格的流动的混合。他的三声部经文歌典型地开始于独唱的宣叙风格，然后转向咏叙调，后边跟随一个全部三声部的回应段落。第二个独唱声部可以开始另一个宣叙调的循环。

在卡里西米《复活的主》（Suscitavi Dominus，1665年，A.73）中，第一声部开始一个宣叙风格的叙述，随后用花腔回应歌词中的“风”

［ventum］字，而有节奏音型的小节，严厉地强调歌词中的"他送去审判"［misi ventilators］。各种风格的组合创造了马尔科·斯卡奇所称的"混杂风格"［stile imbastardito］。为了平衡这首经文歌，其他"混杂风格"的陈述段落被一段代表巴比伦人的反复的三声部重唱所环绕，其音乐是由主调的和描述性的片段构成的（歌词是"逃走，逃走"），接着是一段模仿段落（歌词是"并且救赎了你们的灵魂"）。这首经文歌后来（1666年）在科隆印刷，加上了一段导入性的序曲（辛浮尼亚）和为两把小提琴和一把古低音提琴的一段间奏。

在这些对比性的风格中更多的扩展性段落可以在伯尼法提奥·格拉提亚尼［Bonifatio Gratiani］又名伯尼法奇奥·格拉齐亚尼（Bonifazio Graziani，1604/05—1664）的独唱经文歌中清晰地找到。这些作品在1652年到1678年间的七部曲集中多次出版。

谱例8-1：卡瓦利《协唱弥撒》中"荣耀经"的音乐动机


A
Glory, glory, glory, glory
Glo- ri- a, glo- ri- a, glo- ri- a, glo- ri- a
B
And on earth
Et in ter- ra
C
We praise thee. We bless thee. We adore thee.
Lau- da- mus, lau- da- mus, lau- da- mus
te. Be- ne- di- ci- mus te. A- do- ra- mus te.
D
Lord God, king of heaven, God, Father almighty
Do- mi- ne, Do- mi- ne, Do- mi- ne De- us,
Rex coe- le- stis, De- us Pa- ter o- mni- po- tens.
E
have mercy upon us
mi- se- re- re no- bis.
mi- se- re- re no- bis, mi- se- re- re no- bis.
mi- se- re- re, mi- se- re- re no- bis.
mi- se- re- re no- bis, mi- se- re- re no- bis.
F
receive
su- sci- pe, su- sci- pe
sus- sci- pe, su- sci- pe
su- sci- pe, su- sci- pe
G
For Thou alone
Quo- ni- am tu so- lus

非常精致的段落化的一个例证是修女伊莎贝拉·莱昂纳达［IsabellaLeonarda］的《啊，甜蜜的爱！》［Ave，suavis dilectio］（A.74），出自1676年的曲集《独唱声部经文歌，部分有器乐，部分没有》［Motetti a voce sola，partecon istromenti，e parte senza］。歌词是一首向圣餐礼表示敬意的拉丁文诗歌（圣餐的饼和酒，神秘地转化为基督的肉和血），但并不在正式礼仪中使用，这首作品包含一系列段落对比的线索。第一行诗“致敬，甜蜜的爱”配以加花的咏叙调，暗示了异常激动的热情。接下来的两句歌词配以两个部分的完整咏叹调，曲式上完全封闭。音乐开始于B小调，第一部分终止于D大调，然而第二部分收束于原来的B小调。每一部分中，人声都开始于一个简洁的“主题句”，通过两把小提琴的一段短小的间奏开始了主要的声乐部分，这在音乐开始和结束时也都能听到。第一部分中，小调式和轻柔地在五度和小六度上的邻音的移动使得引子的音乐充满温和的感觉，这一倾向在声乐部分与歌词“致敬，啊！温柔的充实”的意义保持一致。第二部分咏叹调的写作使用不同的节拍（$\frac{12}{8}$），表明更快的节奏。它与附点节奏相配合，使得这一段落有着更加活泼的表现力，反映出歌词中的“饮你而活，食你而生”。在歌词“致敬，我们灵魂的光”之处，莱昂纳达返回到音乐开始时的有激情的加花式咏叙调风格，并且增加了很多绘词法的运用，例如在歌词“为罪人”处使用上行的半音旋律线。歌词“在你之中，就是救赎、生活和天堂的全部”之处引入了另一段具有活泼的表现力的$\frac{12}{8}$拍的咏叹调，但是它被一个更加温柔、更加平滑的$\frac{3}{2}$拍的咏叹调段落打断，突然间在歌词“从死亡中生存”之处又转变为带有有表情的跳进和叹息的音型的咏叙调风格。$\frac{12}{8}$拍的返回给

歌词"对于人类，从生到死，喔！奇妙的命运，为了那些至真忠诚的人！"以栩栩如生和激情的表达。实际上，莱昂纳达的这首经文歌可以与使用对比风格的交替封闭段落的意大利室内康塔塔媲美，并且她也把某些特点（对一种小的节奏乐思组合的大量加工）和1670年代意大利歌剧的典型曲式（二部曲式）带到了她的教堂音乐之中。

伊莎贝拉·莱昂纳达生于意大利西北部的诺瓦拉（人称山麓地带），属于富裕的贵族家族。她十六岁进入名为圣女乌尔萨拉的女修道院，这座修道院建于十六世纪末。在她进入修道院之时，修道院长是她的舅舅。事实上，这座修道院不受中央权力控制，因此它的规矩相对自由，这为莱昂纳达保留了一个音乐小教堂和一个训练年轻女性音乐家并作为机构核心活动的培训学校。最终，她出版了二十卷超过两百首作品，大多是经文歌，但也有一部带弦乐重奏的协唱弥撒和一部弦乐重奏的奏鸣曲集。

虽然像伊莎贝拉·莱昂纳达这样的意大利北部作曲家喜欢在他们的经文歌中使用独唱和重奏乐器的组合，但是罗马作曲家们似乎引领了清晰区分宣叙调和咏叹调段落的道路，甚至使用在十七世纪五六十年代的非对话的经文歌中，可能是因为相同的罗马作曲家在同时也创作室内康塔塔的缘故。

结论似乎是必然的：就像歌剧和清唱剧创作在十七世纪下半叶在整个意大利传播，室内康塔塔成为在贵族官邸最经常听到的音乐类型，教堂音乐创作也进入相同的风格轨道。这在一时期的意大利，在这些声乐体裁中可以找到相同的创作技术：一个段落中的歌词主要情感的音乐表现，依靠统一的音乐因素，特别是成为大量加工对象的节奏和旋律的特点，产生了更扩展、统一和关闭的段落、乐章或咏叹调。于是，作曲家用创意（invention）的行为把音乐与歌词联系起来，而不是像十七世纪早期的作曲家那样用音乐的雄辩（elocution，创造或反映歌词的修辞格），也不是用陈述（delivery，用音乐的节奏、轮廓、重音和速度模仿或控制那些解释性说话的同样特点）。这种新的手法倾向于产生对比风格的更长、更精致和统一的关闭性段落，特别是其中的宣叙调和咏叹调的显著的特点被更加夸大的段落。

第九章
路易十四宫廷（到吕利逝世）的音乐

法国政治、经济和文化的特点

在欧洲的意大利和德国，那里的很多城市都有当地和地区的宫廷、城内的王宫、奥拉托利会和耶稣会的教堂、学院和商业的剧院，而在十七世纪的法国，这些地方却相对较少。音乐活动大都集中在首都巴黎，其中的大部分是在皇家宫廷的大型音乐机构里。结果，法国的音乐史在这个时期基本上是巴黎和皇家宫廷的音乐史。其原因可以在法国的政治和经济的历史和法国国家的制度中找到。

法国在政治、经济和文化上中央集权的进程早在十五世纪就开始了，当时的第一步是形成一支法国军队。1523年弗朗西斯一世建立了一个中央的国库，国王利用一个不断增长的和更加专业的中央官僚机构，逐渐地建立了自身向全国收税的权利。亨利二世对他的四位秘书授予国家大臣的官方头衔，1561年他们成为皇家机构的正式成员。

亨利四世非常依赖絮利公爵马克西米利安·德·贝休恩，这位公爵在1596年被许可进入国王的财政机构。絮利公爵鼓励农业，推动道路建设，计划一个国家的运河系统，并指导边疆的国防工作。亨利的统治之后是他的遗孀玛利亚·德·梅第奇的摄政时期，她代表他们年幼的儿子路易十三（1610—1643）执政。但是，这个时期的真正的权利属于最有权势的大臣，红衣主教黎塞留——阿尔芒-让·迪普莱西。黎塞留的政策目标是绝对服从国王在国内外的崇高威望，他用迅速的手段粉碎了贵族的反叛阴谋。他废除了中世纪的军队的尊严，并防止大封建主进入国王的机构。他创造了一种地方政府的制度，那里的三分之二的地区中，每一个都有一位皇家的省长，他对国王权力之下的司法、治安和财政负有完全的责任。黎塞留的目标是为了战略上的理由达到国家经济上的自足，并寻求通过促进挂毯、玻璃、丝绸和毛织布匹的出口，达到一种有利的贸易平衡，同时，利用关税来阻止奢侈品的进口。

黎塞留死于1642年，而路易十三也于次年驾崩。法国再次由一个摄政者统治，那就是王后、奥地利的安妮。但是国家的统治逐渐落入了另一位红衣主教儒勒·马扎然的手中，他是一位与教皇当局很友好的意大利耶稣会士，或许他的目的在于其文化—政治的象征意义：意大利的音乐与艺术。

路易十四年轻时被叫作"投石党运动"（1648—1653）的一系列内战所困扰。第一次是巴黎的地方长官和最高法院反对马扎然任用省长，特别是征税方面的反叛活动。第二次涉及老贵族对清除他们在财务、政治和军事方面的权利的反抗。

马扎然红衣主教在1661年逝世时，路易十四把政权握在了自己的手中，但是在1665年，马扎然的前秘书让·巴蒂斯特·科尔贝被升为财政大臣，科尔贝进一步推进黎塞留的经济政策，实行彻底的重商主义。这是国家经济和贸易的主要方向，目的在于促进经济的自足并在各国的竞争中取得优势。为了这个目的，他继续改进了基础设施，许可垄断，提高进口税，补助出口和进口有技术的工人。

路易十四不断地寻求扩展法国的边界，表面上是为了国家的安全免受攻击。毫无疑问地是，路易个人的傲慢和对荣耀的渴望也起了作用，而这对艺术产生了重大的后果，就像我们即将看到的，法国在他统治期间几乎处在持续的战争中。

路易十四是一个独裁的统治者，他努力地巩固和加强他的权力。他用雅克-贝尼涅·博叙埃大主教精心拟定的君权神授支持了他的权威，并通过武力向全欧洲宣布这种教义。没有人能够逃脱他的监督。

但是无论是在理论上还是在实践上，路易的权力都不是真正绝对的。在世俗和宗教方面，他都被认为是在法律之下进行统治的。人们期待他对问题深思熟虑。他需要尊重和支持布利塔尼、诺曼底和普罗旺斯这些外围省份的特权和习惯。他有义务提高国家的税收，他明白他自己的权威依赖于贵族的声望和特权。

然而，路易不断地突破这些限制，由于这个原因，也由于他的高傲和对荣耀的渴望，他和他的大臣们指导了艺术和学术的各个分支，以此来促进一种可以被称为"专制主义"的意识形态（也带有上面提到的限制）。

所有的政策和规划，经济的、政治的、军事的和管理的，都是在巴黎的贵族和皇家宫廷的关注下共同促成的资源。财经和文化的命脉

已从地区的宫廷和省会中被榨干。在路易十四统治期间，凡尔赛宫成为了国家关注的中心。

凡尔赛宫和它周围的城市位于巴黎西南方大约十英里的地方。这座宫殿最初建于1631到1634年间，作为路易十三狩猎的行宫，在路易十四时期（1661—1710）它被扩建成一个巨大的、有精致的正规花园围绕的综合建筑群（图9-1），它的每个细节都是为了荣耀国王。它最后在1682年被宣布为正式的皇家住所，很快就成为整个欧洲模仿的对象。

鲁弗罗瓦的公爵路易·德·圣西蒙（1675—1755）在他的《回忆录》（包括从1690年代初到1723年）中说，路易通过要求他的贵族们经常待在宫中，出席和参与荣耀他的戏剧表演，迫使这些贵族们不得不服从他。

每一位法国君王和他们的一些大臣都在文化和艺术的特定领域进行了培养。亨利四世关注城市的规划，路易十三对音乐有个人兴趣，路易十四则热衷于戏剧、舞蹈和景观花园。黎塞留在1634年的重要计划是建立法兰西学院，以便规范和保持标准的法语——这是他使国家统一和标准化的政策的另一个方面。黎塞留还赞助了一些戏剧家，包括让·德·罗特鲁和皮埃尔·高乃依。马扎然搜集绘画并促进了歌剧在法国宫廷的引进。

就像法国皇家宫廷的很多其他方面一样，音乐活动被官僚主义地组成了几个分立的组织：大马厩乐队、室内乐队、皇家圣堂和皇家音乐学院。

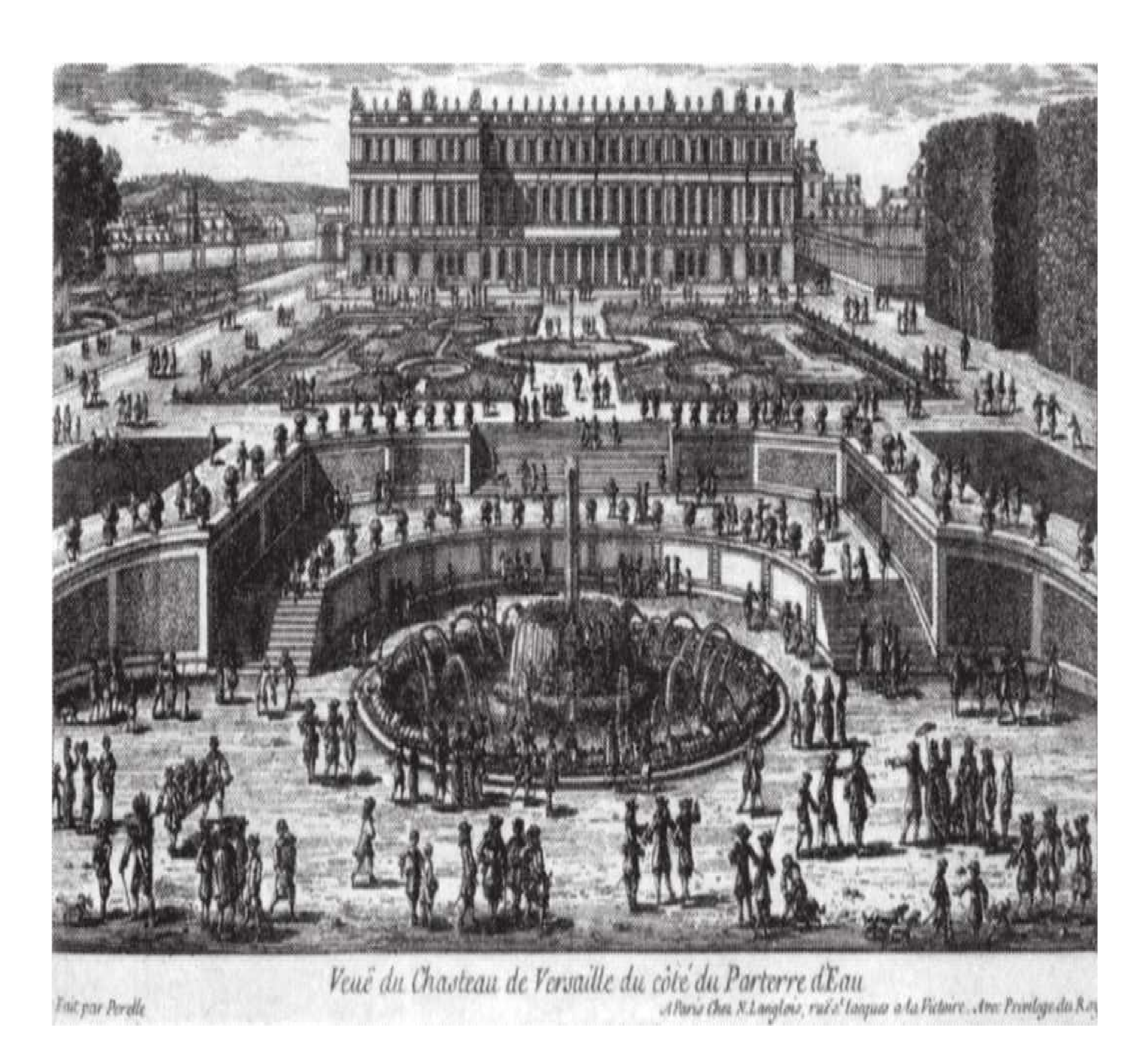


图9-1 凡尔赛宫

大马厩乐队［MUSIQUE DE LA GRANDE ÉCURIE］

大马厩的管乐和打击乐的乐队大部分在室外演奏，场合有婚礼、招待会、比赛、行进、宣布会、焰火表演和露天的盛装表演。它的成员要伴随君王旅行、阅兵和打猎。大马厩的音乐家演奏小号、鼓、小横笛、风笛、双簧管、圆号和大管。他们的报酬较高，年薪为一百二十或一百八十里弗尔。很多庆典活动还有额外的津贴，可以在皇家的宴会厅免费吃饭，有几种征税的形式可以免税，为教会的教区委员和市长的实务服务可以免除，还可以免去战时为士兵提供住处的义务。大马厩的十二支小号中的四支在皇家圣堂也有职责，在所有人中享有最高的地位，他们的特权包括可以把他们的职位传给儿子。

大约十七世纪中叶，双簧管在法国的创造使得大马厩乐队能够第一次演奏精美的、充分发展的音乐，可以和弦乐队演奏的音乐相媲美。双簧管的创造一般归功于让·奥特泰尔（约1610—约1690），在大约1650年他成为大马厩乐队的音乐家，他的儿子和侄子也是。双簧管作为一种新型的肖姆管出现，它有一个独立的簧片，比起包入的簧片，它可以更好地控制发音和音色。一个更窄的、有更精确的刻度的管子内径，使得三节的结构成为可能，一个改进的下方切洞的配置和一个短的喇叭口的部分，能够吹奏全部的半音，音准有很多改进，还有可以演奏c'和d♯'的键子（见图9-2）。双簧管几乎可以演奏当时的小提琴演奏的任何东西。在混合的乐队里，它在与小号交替演奏时很有用，因为小号不能持续演奏太长的音。

大约十七世纪中叶，在法国皇家宫廷里还有一种三个键的大管发展起来。它由四个可拆开的部分组成，取代了以前的古大管（图9-3）。

一种典型的大马厩乐队的使用是伴随着骑兵竞技的，那是一种特殊的室外盛装表演，它的发展结合了骑士团的芭蕾和仪式表演的马上枪术比武。在一场骑兵竞技中，骑手们穿着有象征意义的服装，和马匹一起在国王和宾客前的一个大的圆形场地上移动（图9-4），同时要有管乐器的伴奏，一般采用舞曲组曲的形式。

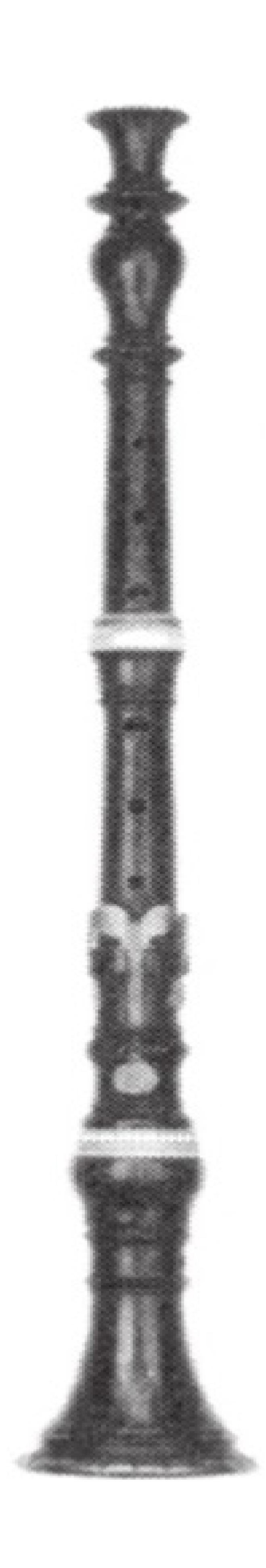


图9-2 一支早期的双键法国双簧管

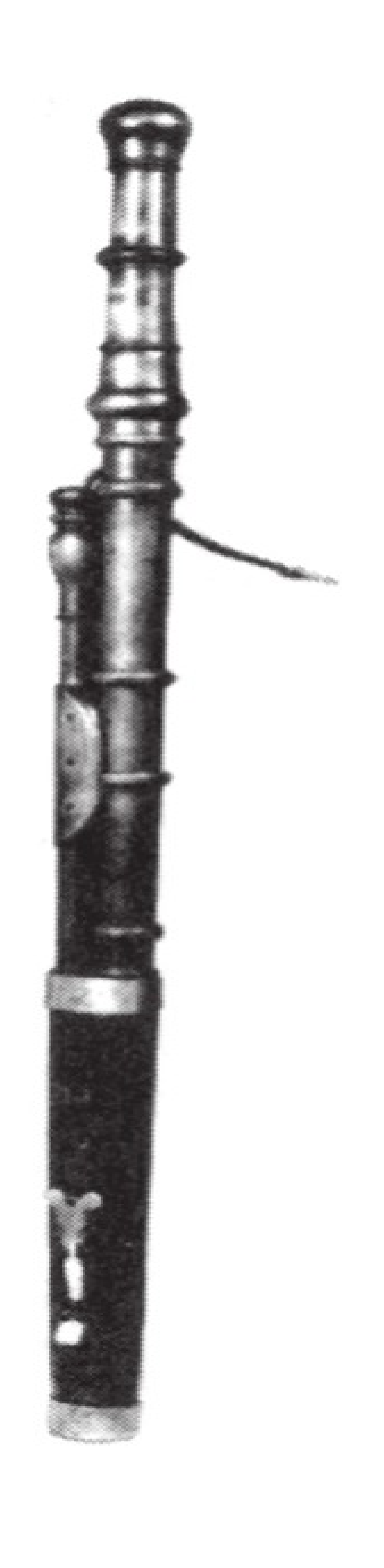


图9-3 一支早期的三键大管

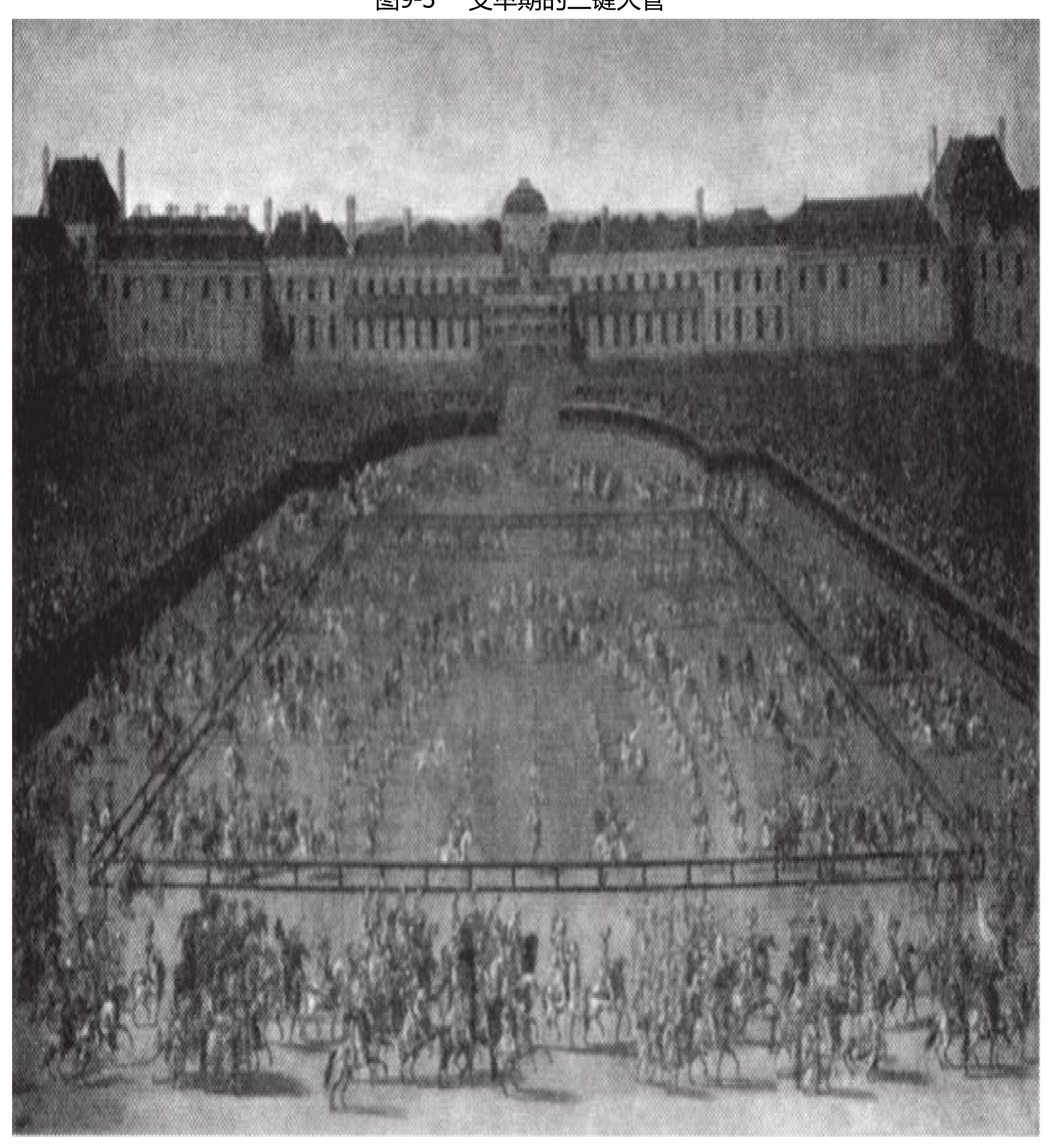


图9-4 路易十四1662年6月5日在巴黎的杜伊勒里宫举办的骑兵竞技

谱例集里的例子（第75首）是让-巴蒂斯特·吕利（1632—1687）为大马厩的小号、双簧管、大管和定音鼓而作的一首组曲，是为1686年的皇家骑兵竞技而作的。它的开头的乐章（前奏曲）是一首入场进行曲，以无所不在的小号组（见第三章）在号角华彩（或奏鸣曲）中使用的典型音型为基础。在这里和其他乐章中，双簧管与小号交替演

奏，提供了一种回声效果，仿佛代表了在远方的小号组对信号的回答。双簧管可以演奏一组完整的音高，因而可以在高五度上演奏音乐材料，提供音调上的对比。

提到小号音乐，总是带有荣耀、自豪、军事上的勇猛的含义，在很多其他方面也是这样。在社交场合、庆典和军事行动之间的界限被故意模糊了：贵族们骑马进入战斗，在骑兵竞技中用羽毛和缎带来装饰小号的音响，他们在社交场合佩剑穿靴，很多室外庆典的类型包括了军事风格的演习，对剑术和舞蹈的脚位的图解说明实际上是一样的。在为庆典、歌剧院、音乐会和教堂而作的音乐中使用小号组的特性音响和织体，在十七世纪和十八世纪初的巴洛克时期是很典型的。就像它与壮观场景有联系一样，它与君主和贵族的强大影响力密切相关，这是这个历史时期在文化上的一个明确的特点。

室内乐

皇家室内乐由两位音乐监管和两位室内乐大师负责组织和指导。这个组织中的大部分音乐家每年只服务三个月，得到的报酬是四百里弗尔，在一年的其余时间里，他们可以自由地在巴黎从事他们的专业。这样，每年在宫廷里演奏的有四组室内乐师。


QUATRIEME CHAMBRE DES APARTEMENS.

图9-5 大约1680年，在国王宫殿的一个房间里，两支双簧管、低音小提琴和两把小提琴在宾客们交际和谈话时演奏

在皇家室内乐团的管理下，出现了“国王的二十四把提琴乐队”和“提琴小乐队”。1686年一份正式的宫廷出版物解释说：“这个大乐队现在虽然有二十五把提琴，但总是把它叫作‘国王的二十四把提琴乐队’，它为国王就餐时演奏，也为芭蕾和喜剧伴奏。提琴小乐队的数目也是二十四把，跟随国王到乡间旅行，通常在国王陛下晚餐、舞会和消遣的时候演奏。”这些乐队都由六把小提琴、四把第一中提琴（haute-contre）、四把第二中提琴（taille）、四把第三中提琴（quinte）、六把低音提琴（尺寸较大的大提琴）组成。这两个提琴乐队的成员每年有四百里弗尔的优厚工资，比大马厩乐队要多得多。此外，皇家室内乐队还包括维奥尔琴、琉特琴、短双颈琉特琴、吉他、竖琴、拨弦古钢琴和长笛的演奏者以及独唱者。大马厩乐队的双簧管演奏者如果需要也会进入室内乐队。

拨弦古钢琴音乐

路易·库普兰（约1626—1661）虽然是一位著名的键盘演奏家和作曲家，却在皇家室内乐队中获得演奏高音维奥尔琴的职位。1657年，他出于对尚博尼埃的忠诚而拒绝了拨弦古钢琴演奏者的职位，尚博尼埃由于不能按照数字低音演奏而被解雇。库普兰为维奥尔琴合奏而作的音乐是有趣的，主要是因为使用了模仿提琴乐队的舞曲节奏。他的键盘音乐作品更为重要，它们有前所未有的戏剧性和激情。

库普兰的《布朗克洛舍先生之墓》（A.76）纪念一位故去的琉特琴家，他1652年由于醉酒跌倒而死。就像这种体裁的大部分作品一样，它基本上是一首特殊的阿勒芒德舞曲，特点是开头的抑抑扬格的节奏（　　），使梅尔塞内想起葬礼上仪仗队的鼓声。这部作品有一些路易·库普兰典型的特征，如第一段的低音线条中的惊人的音程，由于改变音区、织体、调式、节奏和速度而造成的突然对比（第15小节标记"更快"），复杂的一连串的延留音（第16—22 小节），以及令人惊讶的和声的虚伪进行（第21、26、46小节）。

库普兰的这部作品中很多突然的对比所暗示的自发性是他无小节前奏曲（例如A.77）的明确的基础。它来自琉特琴的无小节前奏曲，但是在弗雷斯科巴尔第的意大利键盘托卡塔中，它与一段记谱的三拍子的模仿段落结合起来。

一般来说，法国的拨弦古钢琴音乐从十七世纪后期开始，展现了比我们在路易·库普兰的早期作品中看到的更多的情感控制、统一和持续性。这种后期风格的最佳代表是让-亨利·当格勒贝尔（1629—1691），他在1662年继他的老师尚博尼埃之后，成为法国国王的拨弦古钢琴室内乐队的正式成员。

当格勒贝尔只有一部印刷的曲集幸存，这部《拨弦古钢琴曲集》（1689）包括了用"调式"［modes］分组的乐曲：G大调、G小调、D小调、D大调，当格勒贝尔在前言中声称，他也创作了所有其他调式的作品。每一组都包含一首阿勒芒德、库朗特、萨拉班德和吉格，前三组的开头有一首半记谱的无小节前奏曲，随后采用了四种其他舞曲和来自吕利舞台作品的序曲和分曲的排列（W.15），包括来自用原来的雕版印刷记谱的D大调一组的阿勒芒德、两首库朗特、萨拉班德和吉格。

当格勒贝尔继续了用主题或动机相联系的成对的舞曲的传统，D大调组的阿勒芒德和第一首库朗特用类似的旋律轮廓开始，第二首库朗特和萨拉班德也是如此。这种呼应的类型在每首舞曲的内部也有贯彻，因为每一次反复通常由一个单独的节奏型为主导，奏出各种各样的旋律轮廓与和声偏离的变奏。

当格勒贝尔的对位也比该世纪早期的典型对位更加协调一致，特别是他的动机式的低音线条，不像尚博尼埃或路易·库普兰的那样零碎和粗略。在多样性方面，当格勒贝尔增加了标准的装饰音的数目，用特殊的记号代表。他在前言的图表中解释了其中的二十九种。装饰音并不是偶然地部署——它们通常强化了旋律线条的方向和目的，并在它们的结构中强调了最重要的音。当格勒贝尔的装饰音远远超越了对拨弦古钢琴声音快速消失的补偿，用盘绕旋转的、沙沙作响的、潺潺流动的音响开拓了这种乐器丰满而华丽的声音。

维奥尔琴音乐

路易十四的室内乐队中最值得注意的合奏乐器当然是维奥尔琴。十七世纪初最有特点的法国维奥尔琴的音乐体裁是合奏的幻想曲，为三到六个不同尺寸的乐器而作，采用对位和模仿的织体。然而，该世纪后半叶最重要的法国维奥尔琴音乐是为一个或两个低音乐器而作的，使用双音和装饰音型，几乎采用了琉特琴的手法。这种更新的、技巧性的独奏维奥尔琴的语言是由安德烈·莫加斯（约1580—约1645）开拓的，但没有作品流传下来，而尼古拉斯·霍特曼（1613 以前—1663）则有五十首为独奏维奥尔琴而作的作品幸存。一位更重要的独奏维奥尔琴音乐的作曲家是霍特曼的学生让·德·圣-科隆贝（约1640—1690），他有一百八十八首为独奏维奥尔琴和六十七首为两把维奥尔琴而作的乐曲传世。

尽管圣-科隆贝在十七世纪下半叶的法国维奥尔琴演奏家中非常有名，但他从未在皇家宫廷里任职，对他的生平也所知甚少。与此不同的是，他教出了下一代的最重要的演奏家，他在巴黎的家中举办的维奥尔琴音乐会，是由他的两个女儿布里吉德和弗朗索瓦兹演奏的。

圣-科隆贝为一把或两把无伴奏的维奥尔琴所写的音乐与路易·库普兰的键盘作品一样具有不规则和令人惊奇的特点。这些特点被圣-科隆贝所增进，他常用不可预料的和声，以及半音化引起的调式和系统的频繁变化（例如他的音乐会曲《柔情》［Le Tendre］A.78的第一部分）。这些特点还反映在他回避节奏与旋律的模式和音域上频繁而极端的转换。

尽管圣-科隆贝的音乐会曲［concert］大部分采取了舞曲组曲的形式，显然在演奏时乐章之间是不停顿的，但他的乐句几乎总是不规则的，通常避免两小节和四小节的组合。他的《柔情》和其他一些作品都以强弱之间的对比为特征。有些作品还用了无小节的节奏。在一弓之内的一些小装饰音被连起来，用一种特殊记号标记，而且平均起来比每一小节的装饰音还多。老式风格要求每个音用分弓的颤音和滑音，用带一个单独符尾的没有横杠的音符写出，但是不计算在小节的拍子里。这些作品保持了早期法国琉特琴音乐的自发性和冥想的沉浸感。

如果圣-科隆贝的音乐风格与路易·库普兰的相似，那么，科隆贝的最著名的学生马兰·马雷（1656—1728）的维奥尔琴作品则可以和当格勒贝尔的键盘作品相比，因为它们都更具有规则性、持续性和同一性。就像谱例9-1所展示的，运用梅尔塞内解释的系统比较容易分析马雷的组曲乐章中的潜在的节奏，甚至在非舞曲乐章中，例如马雷的第6首组曲的前奏曲（W.16），选自他的第一卷为两把维奥尔琴和通奏低音而作的组曲（1686）。马雷的和声也远比圣-科隆贝的更加可以预料。尽管它们仍然保持着"破碎风格"［style brisé］的值得注意的痕迹，但是马雷的维奥尔琴组曲中的织体和动机材料远比圣-科隆贝的更加具有持续性。

在马雷和他的同代人的音乐中对维奥尔琴表现手法的多种多样的处理被圣-科隆贝的另一个著名的学生让·卢梭（1644—约1700）减少到两种对立的类型，他在他重要并有影响的著作《论维奥尔琴》（1687）中描述了"旋律的演奏"和"和声的演奏"。实质上，"旋律的演奏"要节制使用双音，注意力集中在旋律和节奏的特色上，就像在圣-科隆贝的《柔情》（A.78）和马雷的第六组曲的萨拉班德和吉格（W.16）中那样。另一方面，"和声的演奏"强调双音及与之相联系的和声与织体的多样性，就像马雷组曲中的前奏曲、阿勒芒德和库朗特那样。

谱例9-1：马兰·马雷《第六组曲》的前奏曲中的梅尔塞内的"酒神的音步"，选自《第一卷为两把维奥尔琴而作的组曲》（1686）



在十七世纪下半叶，伴随着法国独奏维奥尔琴音乐的主要的发展是琉特琴指位谱被数字低音所取代，以及相应的在选择伴奏乐器时用短双颈琉特琴取代普通的琉特琴。这个时期在法国皇家宫廷里最有代表性的声乐室内乐的作曲家是米歇尔·兰伯特（约1610—1696），他在1661年继承了宫廷埃尔曲的作曲家让·德·康贝福特（约1605—1661）成为"国王的室内乐大师"。尽管兰伯特据说创作了至少二十卷埃尔曲，但只有他生前印制的两卷流传至今。不过，这两卷与手稿和印刷的选

集在一起，还是保存了他的三百多首作品。这些作品的大部分是用二部曲式写成的，紧跟着一段装饰性的反复，或者采用回旋曲式，其中的叠句与各种对句相交替。一些作品在不同程度上探索了宣叙风格，成为法国歌剧的宣叙调在康贝尔和吕利（兰伯特的女婿）的作品中形成的重要样板。但是，这些作品更多的是遵循一种标准的舞曲的节拍和节奏类型，有几部加入了与独唱声乐所代表的人物之间的对话。

皇家圣堂



图9-6 夏尔·勒布朗《基督的复活》（1676）

对于路易十四来说，也许比这个时代的任何其他天主教君主都更多地把宗教——它的信仰、理念、实践、仪式和象征——彻底地与保持和扩展他的皇家的权威和荣耀的政治机构结合起来。这种思想在夏尔·勒布朗的绘画《基督的复活》（图9-6）中给予了总结。在这幅画中，基督升天时，下方的路易十四和他的祖先圣路易摆出崇拜的姿态。法国国王跪在他的王国的财宝上，控制着被他打败的敌人，在划分天地王国的圣龛的幔帐下献上了他的皇权的象征。基督自已祝福国王的统治权，没有教会在中间的调解，而路易的大臣科尔贝注视着我们，骄傲地用手指向他的君王。

考虑到国王的神性和他作为法国与基督之间被指定的中间人角色的官方的观点，路易十四非常重视皇家圣堂并投入巨资维护和扩展它便是可以理解的了。

路易十三1643年去世时，皇家圣堂由六个男童女高音、两个假声男高音、八个高男高音、八个正常男高音、八个男低音和两个木管号手组成，有两个共同指挥［sous-maîtres］，他们每半年交替轮换一次。这是一个首先适合演唱弗梅和维洛流传下来的那种复调音乐的乐团。他们在杜伊勒里宫的小教堂演唱。1663年，路易十四重组了皇家圣堂，由四个指挥共同领导，他们是亨利·迪·蒙特［Henry Du Mont］、加布里埃尔·埃克斯皮里［Gabriel Expilly］、皮埃尔·罗伯特和托马斯·格贝特，其中只有迪·蒙特（约1610—1684）和罗伯特（约1618—1699）在1669年以后还依然留任并且是教会音乐的活跃作曲家。那时的皇家圣堂包括六个男童女高音、九个成人男性女高音、十三个高男高音、十八个男高音、二十一个男中音、八个男低音和一个小管弦乐队。

十七世纪下半叶法国教堂音乐的风格史包括了两种过程：一是吸收意大利小型和大型的协唱式经文歌和弥撒的特点，二是结合法国宫廷露天表演和庆典音乐相一致的特点。后者意味着皇家圣堂的音乐成为国王荣耀的另一个象征，它越来越变得与上帝的荣耀相一致，至少在隐喻的层面。

这个时期的法国教堂音乐对意大利特点的吸收得到两种相关联的因素的帮助——红衣主教马扎然的文化政治和耶稣会在巴黎的活动（马扎然最初是一位耶稣会士）。决定性的动力还有另一个来源——亨利·

迪·蒙特的早期训练和后来的生涯，他是在法国出版带通奏低音伴奏的小型经文歌的第一位作曲家（1652），也是建立了十七世纪末到十八世纪的法国大型经文歌的基本特点的作曲家之一。

迪·蒙特生于列日附近，在玛斯特里赫特开始他的音乐训练，后来返回列日，随大教堂乐正雷昂纳德·德·霍德蒙特（约1575—1636）学习作曲。这座大教堂的音乐曲目中包括大型和小型的协唱式作品——有些是亚历山德罗·格兰迪、安东尼奥·齐弗拉［Antonio Cifra］、费利切［Felice］与乔瓦尼·弗兰切斯科·阿内里奥［Giovanni Francesco Anenio］等人创作的一到三个人声和通奏低音的作品。大教堂也有一个领工资的乐团，包括两个木管号、两个大管、低音维奥尔琴、小提琴、琉特琴和两个管风琴。霍德蒙特自己的《宗教协唱曲》（1630）包括为一到五个人声、小提琴和通奏低音而作的经文歌，也许是在一个说法语的城市创作的最早的此类经文歌。

列日在这个时候是教皇国的首都，由亲王-大主教统治，这可以解释意大利音乐在大教堂曲目中出现的原因。玛斯特里赫特这个城市是尼德兰联合共和国的孤立的前哨，当时由奥朗日-拿骚的亲王统治。

在完成了他的训练之后，迪·蒙特移居到巴黎，从1643年起，他是那里时髦的马莱区的圣保罗教堂的管风琴师。从1652到1660年，他是路易十四的兄弟安茹公爵宫中的键盘乐手，1660年他加入了玛丽亚-特蕾莎女王的宫廷。1663年他是被皇家圣堂选出的四个指挥之一。他妻子死后，迪·蒙特成为诺曼底的絮利圣母修道院院长，大约在1673年，他接受了女王的音乐指导的头衔。

迪·蒙特作于1652年的《宗教歌曲》可以被认为是第一部带有通奏低音的法国宗教音乐作品。尽管康斯坦丁·惠更斯［Constantijn Huygens］早在1647年就在巴黎出版了他的《为独唱和通奏低音而写的作品》［Pathodia sacra et profana occupati］，但他生活在尼德兰，从未到过巴黎。

迪·蒙特的《宗教歌曲》中的意大利特点是运用了通奏低音、错误的和声关系、连续的延留音、有情感的旋律音程和绘词手法。曲集里的一些经文歌有短小的对比段落。这些特点显示了迪·蒙特在列日受到的威尼斯和罗马曲目的影响。这些乐曲是为两个、三个或四个人声和通奏低音而作的，九首有可选的维奥尔琴或小提琴声部。

迪·蒙特的《悲伤的维斯塔》（A.79）是以修辞格的对句为基础的。歌词本身选自“约翰福音书”16：20，编成了对句，但是在句子中不协和地插入意大利风格的叠句“哈利路亚”夸张了这种效果：“你的悲伤，哈利路亚，将会变成欢乐，哈利路亚；世界将要欢乐，所以你要做出悲伤的样子，但是它将会变成欢乐，哈利路亚。”歌词在提到悲伤和欢乐之间的每一次转换，迪·蒙特都改变了他的音乐的性格，从慢速的、半音的和不协和的到快速的、自然音的和协和的，然后又转回。在这部只有大约两分半钟的作品中，出现了四次这样的对比，包括在结尾第19—36小节的重复。

迪·蒙特的二十首大经文歌是他死后出版的，可能写于他在皇家圣堂服务期间（1663—约1673）。在这些作品里，他通过创作几个连锁的对比部分扩展了弗梅和维洛的样式，每一个都由器乐的引子或间奏、独唱的段落、重唱乐句和整个合唱队的陈述组成。在Quemadmodum desiderat cervus（W.17）这首经文歌中，有六个部分或多或少与那种样式相一致（开始于第1、59、81、122、132、183和202小节），每个都引入与前面的部分相对比的音乐特征，并生动地表现每个新段落的歌词中所暗示的一般情感。在这方面，这首经文歌可以和卡瓦利的《协唱弥撒》这样的最新的意大利作品相比。为五声部弦乐队而作的扩展的二部曲式的引子具有阿勒芒德舞曲的特点，三拍子的部分（第132—179小节）对一些节奏做了很多精致的处理，大部分像萨拉班德舞曲那样把重音放在第二拍。这些是舞台音乐与宗教音乐相交叉的早期例子，这在十七世纪后期成为法国大经文歌的一个专有的特征。

和这样的作品在一起，国王的圣堂的弥撒基本上成为了一个合唱音乐会，仪式的文本由主持弥撒的神父默念，在一本由宫廷歌剧脚本作者彼埃尔·佩兰［Pierre Perrin］于1665年撰写歌词的拉丁文经文歌曲集的前言中说得很清楚：

> 为了国王的弥撒，一般要唱三首经文歌：一首大型的，一首小型（为举扬圣体）的和一首《上帝保佑吾王》。我为大经文歌写了长达四十五分钟的歌词，它们占据了弥撒的开始直到举扬圣体。那些为举扬圣体而作的歌词更短一些，可以持续到领圣体后经，在那里开始唱《上帝保佑吾王》。

路易十四的皇家弥撒包括了持续的音乐，成为国家盛观表演的另一种形式，是他的荣耀的一种象征。因此皇家圣堂的大经文歌的流行风格很快就卷入了一些夸张和戏剧性的东西。一个很好的例子是《赞美吧，欢呼吧，高卢》，是1668年吕利为庆祝路易十四的长子出生而作的。这首大经文歌用新写的拉丁文歌词谱写，用了两个合唱队、独唱者和五声部弦乐队。开始的辛浮尼亚不间断地进入第一首合唱，使用了庄严的附点节奏，这是吕利在芭蕾和歌剧序曲的开始处一向爱用的，它成为了一种荣耀的音乐象征。在第一首合唱中，当plaude和loetare这两个词上的重复与在合唱之间插入的附点和抑抑扬格的节奏的重复和精巧的处理相结合时，产生了压倒一切的效果。男低音的独唱《皇太子在圣礼盆中被涂油》，由合唱加以呼应，是第二个独特的乐章，用了小步舞曲的节拍和风格。在第二首乐队间奏曲之后，简短的独唱标记着“récit”（宣叙）与合唱的回应相交替，直到最后的欢呼，歌词是以“但愿忠实的王子长久统治”开始的，先是继续用小步舞曲的节奏，结束时又用了开头的附点节奏。这首经文歌展示了在路易十四的统治下，国王的荣耀与上帝的崇拜之间有着多么紧密的一致性，同时，剧院与舞厅的音乐风格又是如何与法国宗教音乐相结合。

十七世纪下半叶歌剧的引入是如何和为何使法国戏剧中音乐的盛观表演发生了变化，要解释这一点，需要对意大利歌剧在法国宫廷的发展，路易十四把盛观表演作为一种宣传，以及他统治下的皇家学会的制度做一个简要的说明。

法国皇家宫廷中的意大利歌剧

在法国皇家宫廷引入意大利歌剧的尝试是由意大利出生的参与教皇至上主义党派目标的个人开始的。首先具有这种企图的是玛利亚·德·梅第奇，她是亨利四世国王的配偶，为了他们在1600年的婚礼，最早幸存的歌剧《尤丽迪茜》在她的家乡佛罗伦萨上演。到巴黎以后，女王传唤朱利奥·卡契尼一家进宫，在那里他们一直待到1604—1605年的冬季和春季。除了室内单声歌曲，他们至少演唱了《尤丽迪茜》的片段，大概是用了卡契尼写的音乐。

一次更晚和更成功的引进意大利歌剧的尝试是红衣主教马扎然做的，他是意大利的耶稣会神父，在摄政期间（1643—1661）他使用了更广泛的权力，当时路易十四还年幼。马扎然是乌尔班八世的侄子、红衣主教安东尼奥·巴贝里尼的罗马宫廷的成员，乌尔班八世在1644年逝世时，巴贝里尼被迫逃到罗马，马扎然红衣主教邀请他们和很多他们的音乐家来到巴黎，其中包括作曲家路易吉·罗西、马可·马拉佐利、阿托·梅拉尼［Atto Melani］和卡罗·卡普罗利［Carlo Caproli］。剧院建筑师和舞台设计贾科莫·托雷利也被雇用了，还有几位著名的女歌手，十几个阉人歌手，几位脚本作家和一个器乐演奏团。

红衣主教马扎然的目的是把提高意大利音乐和艺术的声望作为一种手段来导致对教皇至上主义党派的支持，这个党派赞成对教皇权威的特许，也一直是耶稣会的一个目标。用一种更实际的方式，马扎然希望利用在法国宫廷的意大利人作为有影响的间谍和代理，他也希望令人印象深刻的壮观场景可以分散人们对他的政治阴谋的注意力。马扎然似乎像他在法国皇家宫廷的前辈一样，懂得音乐戏剧对操纵看法的可能性。

马扎然1661年逝世后，法国宫廷只有零星的几次意大利歌剧的演出。同时，在路易十四的鼓励下，法国歌剧开始扎根。这位国王希望法国在所有的文化事务上都能与意大利抗衡，他在1666年亲自解雇了意大利的音乐家们。

路易十四宫廷作为宣传的盛观表演

在第五章中我们谈到了十六世纪末和十七世纪初的宫廷芭蕾的政治寓意。这种体裁在路易十四时代继续发展着，作为一位专业的舞者，路易十四在年轻的时候经常在芭蕾中亲自扮演有寓意的象征（大力神赫拉克勒斯、太阳神阿波罗）（图9-7）。在他统治期间，宫廷盛观表演的宣传方面变得更加明显和夸张。有一个例子可以清楚地说明这一点。

1685年，宫廷为暹罗（今天的泰国）来访的使团上演了舞台作品，当时，法国想和这个国家在赚钱的贸易上与荷兰和英国竞争。暹罗使节们的反应就像宫廷报纸《优雅的水星》所报道的，反映了宫廷策划者的意图。在看了颂扬赫拉克勒斯的功绩的芭蕾《克罗维斯》［Clovis］之后，使节们做出了这样的评论："这位赫拉克勒斯一定代表了国王，因为他战胜了一切敌人，无往不胜。"当他们看到吕利的歌剧《阿尔米德》中的一座宫殿被烧毁时，他们说道："让我们离开吧，这座宫殿倒塌了，我们不能在这里睡觉了。"在一首皇家弥撒曲的结尾，唱诗班在唱到标准的歌词"domine salvun fac regem"时，"仿佛他们也在为国王祈祷"。当这些使节们被带到凡尔赛宫，并在行列行进中走上大阶梯时，他们的访问达到了高潮。在那里，三十六面鼓和二十四支小号宣告了国王的驾到，他坐在高高的宝座上，出现在很长的大阶梯的顶端。



图9-7 路易十四在《酒神盛宴的国王芭蕾》（1651）中扮演阿波罗

皇家学院的制度

与中央集权的政策、控制、自足、重商主义的目标相一致，路易十四的财政大臣让·巴蒂斯特·科尔贝创造了皇家学院的制度。较老的学院是法兰西学院，建于1634年，创造了一本综合的法语词典用来规范拼写、词汇和书面语言。绘画与雕塑的皇家学院建于1648年，是画家和雕塑家的一个行会组织。在这个基础上又增加了五个其他学院，都是在红衣主教马扎然逝世之后建立的，那时路易十四开始独自统治。它们是：皇家舞蹈学院（1661）、铭文与美文学院（1663）、皇家科学学院（1666）、皇家音乐学院（1669）和皇家建筑学院（1671）。这些学院有两个主要的目的：1.使法国成为一个艺术与学术的出口国而不是进口国；2.协调形象、神话和语言，对法兰西君主国进行直接或通过寓言的描绘。

在路易十四的统治下由科尔贝创建的第一座新的学院是1661年的皇家舞蹈学院，反映了舞蹈在宫廷盛观表演和娱乐方面的中心位置。国王自己是学院的保护人，他亲自任命了学院最初的十三位指挥和舞蹈教练。这十三位一个月会面一次，以便对舞蹈和怎样促进它的发展进行商议。他们在舞蹈教学上享有国家垄断权。围绕着这个学院创建的文件强调了舞蹈与格斗艺术之间的联系。

铭文与美文学院建立于1663年，开始是为了国王的挂毯设计主题，以及对证件、钱币、奖章的设计。它的工作很快扩展到绘画、雕塑和建筑装饰的设计与布局，对各类盛观表演的主题的监督，以及对历史、记述和颂词的内容的监督管理。实际上，它成为在宫廷的赞助和控制下负责统一所有的艺术运用的意象和神话的主要学院。

尽管皇家绘画与雕塑学院在路易十四统治之前就建立了，但科尔贝在1663年用一个新的证书重新组建了它。在新证书之下，这个学院的功能是一座艺术学校，而不是一个艺术家行会。它的目的是通过训练、指导和比赛控制视觉艺术的风格和发展。绘画和雕塑的主题由这个学院预先规定，集中围绕着对国王的荣耀和他的功绩的解释并使之不朽，既有直接的，也有通过寓言的。

虽然皇家科学学院大部分是为工业和商业服务，但它偶然也协助有政治动机的活动，例如研究和撰写支持国王的领土要求的历史。

皇家音乐学院（1669）有一个前身叫作“音乐与诗歌学院”，由让·安托万·德·拜夫在1570年建立，它的目的是通过让诗歌控制音乐节奏，指导音乐向着唤起激情、灌输道德和“保证国家的稳定”的目标发展。新的皇家音乐学院是一个宫廷歌剧的公司，享有一种创作和上演音乐戏剧的国家垄断权。这些音乐戏剧的内容——语言、意象和寓意——是被铭文和美文学院控制的。

在同样的监督之下，皇家建筑学院（1671）为国王设计新的建筑、喷泉和花园。总是带有一种颂扬国王的荣耀的观点，使用的手法今天常被称为“强权建筑”，它力图宏大，把大厦和建造者的意图强加给环境和访问与使用它的人民。凡尔赛的宫殿和花园（图9-1）集中体现了这种理想。

法国歌剧的开端

法国第一部完全歌唱的音乐戏剧《丘比特对牧羊人和牧羊女的凯旋》的音乐是由米歇尔·德·拉·格雷［Michel de La Guerre］创作的，1655年上演。尽管这次实验无疑是对前十年意大利歌剧的上演发出的回应，但它的脚本实际上属于一种更早的法国传统的田园剧，带有歌曲、合唱和舞蹈，例如尼古拉·德·蒙特［Nicolas de Montreux］在1597年上演的《阿里梅涅》。

一次更持久更重要的合作是1659年开始的，上演的是《伊西的田园诗》，由罗贝尔·康贝尔（约1628—1677）作曲，彼埃尔·佩兰（约1620—1675）作词。佩兰欢呼他的创作是一次"我们的诗歌和我们的音乐战胜一种外国的语言、诗歌和音乐"的胜利。在红衣主教马扎然的鼓励下，佩兰和康贝尔随后在同一年又创作了《阿丽安娜，或酒神的婚姻》。

佩兰意在寻找一种民族的歌剧传统，并建立一个学院来促进它的发展。作为他的雄心勃勃的计划的一部分，他二十三岁就与一个六十一岁的富有的寡妇结婚。他用她的钱买到了国王兄弟的宫廷的一个职位。当他年老的妻子离开他以后，他在1659年由于债务而被监禁。1666年被释放后，佩兰继续他与康贝尔的另一次合作《阿丽安娜》（1669），并针对科尔贝进行紧张的游说。这些努力有了成果，他获得了一种皇家的垄断权，建立"在意大利歌剧的基础上的法语歌剧或音乐盛观表演的学院"。他被允许收费入场，并在他的歌剧制作中包括女士和贵族，而不会危及他们的社会或法律地位。

在新的垄断权之下的第一个歌剧制作是佩兰和康贝尔合作的《波莫内》（1671），混合了实验性的宣叙调（短小，意大利式的）和咏叹调[1]（短小，音节式的，比较无表情），二者都在吕利1660年代的宫廷芭蕾中继续发展。在康贝尔与诗人比尔贝［Bariel Bilbert］在1672年合作的《爱的痛苦与欢乐》中，作曲家引入了更多的节奏与和声的变化，到了音乐开始服务于戏剧的表现目的的程度。在这部作品中，一种独特的法国宣叙调开始出现，包括更多的旋律设计、宽广的音域、比在巴黎演出的意大利歌剧的宣叙调有更多的节奏变化。在第一

幕第一场中，在一个静止的低音上方，有很扩张的单音音节式的朗诵音调，与之并行的还有轮廓更丰富的乐句，有些带有活跃的低音线条——这些特点可能出自兰伯特和他的同时代作曲家创作的那种更有朗诵性的宫廷埃尔曲，在后来的吕利的歌剧宣叙调中也可以找到。况且，康贝尔似乎试图对语言的音调进行真实的模仿，他把开始于弱拍的十六分音符或八分音符的音节连到一个更长的重音上，几乎是一种矫揉造作的风格，在后来的法国宣叙调中并没有模仿者。

宫廷芭蕾和喜剧芭蕾

佩兰在法国歌剧制作上的垄断权无意中起到了保存两种更老的法国音乐盛观表演形式的作用，它们是并不包括在佩兰的垄断中的宫廷芭蕾和喜剧芭蕾。在这些类型的音乐表演中，佩兰最终的后继者让-巴蒂斯特·吕利，开始推进他的生涯。

吕利1632年生于佛罗伦萨，是一位生意兴隆的磨坊主的儿子。他十三岁时被带到了巴黎，成为一名贵妇人的小听差。在那个职位上他有机会学习了吉他、小提琴、作曲和舞蹈。他二十岁时，遇到了十四岁的路易十四，当时他们都在《夜的芭蕾》（Ballet de lanuit，1653）中跳舞，吕利为之写了一些音乐。这导致了二人的友谊，吕利随后被任命为国王的器乐作曲家。他很快便在作曲和表演宫廷芭蕾上出了名。1656年，他成为国王的"提琴小乐队"的领导，在那里他建立了一种新的合奏规范，在作为指挥的吕利的领导下，这个弦乐队中增加了管乐器，乐手们学习准确而整齐地演奏一部作品开头的音符，并使用统一的弓法。吕利的领导既反映了一种专制主义意识形态，也反映了一种正式的盛观表演自身和未来的管弦乐队模式。

由于马扎然的去世和路易1661年的成年而发生的巨大的政治变化接踵而来，吕利成为国王的音乐总管和室内乐作曲家，同年还成为入籍的法国公民。1662年他被任命为皇家的音乐大师。当吕利采取人生的重大步骤和老宫廷作曲家米歇尔·兰伯特的女儿结婚时，他的婚约上有法国国王和王后的签名。

到这个时候，吕利的作品都是"宫廷芭蕾"这种已被很好地确定的体裁。他在1653到1663年间创作了十九部。他为每部都写了序曲、间奏曲、哑剧、舞曲、独唱咏叹调、重奏和合唱。

在1650年代，宫廷芭蕾包括了两种类型：戏剧性的（即：情节芭蕾，有故事线索）和非戏剧性的（即：入场芭蕾，由身穿服装的舞者跳的联系松散的舞蹈组成）。非戏剧性的芭蕾几乎总是要通过情绪严肃的寓言来歌颂国王的荣耀。戏剧性的宫廷芭蕾可能是严肃的和寓言式的，也可能是滑稽的和讽刺的，或者是一种混合（就像前面提到过

的1653年的《夜的芭蕾》，图9-8）。在1653到1673年间，宫廷芭蕾的一般潮流是倾向戏剧性的类型。

在两类宫廷芭蕾中，舞蹈一般也有两种：一种有丑角的动作，另一种发展抽象的几何图形。在这两类中，音乐和编舞都是在标准的宫廷社交舞的基础上扩展和精炼的。下面的图表列出了吕利舞台作品中的舞蹈的类型，带有它们的主要特点。萨拉班德、加沃特、库朗特、加亚尔德和布列舞曲在第五章论述过。那里描述的其他舞蹈（帕凡、阿勒芒德、沃尔塔、布兰勒）在1650年代已经过时。有一些舞蹈，特别是丑角的哑剧舞蹈，不属于这些标准的分类。

五十六首吕利的舞曲的编舞被记下了舞谱，并在十八世纪初由服务于路易十四宫廷的三位舞蹈大师印刷出来。他们是拉乌尔-奥热·弗耶（1659/60—1710）、路易·纪尧姆·佩科（1651？—1729）和安东尼·拉贝（1667？—1756以后）。使用的记谱系统是皮埃尔·博尚（1631—1705）这位路易的个人舞蹈师傅发明的。尽管这些记谱的图形可能无法准确地显示这些舞蹈在吕利时代是怎样表演的，但每个舞谱都代表了属于这类舞蹈的一般特征。图9-9是舞谱的一页。图9-11是一幅舞台上正在进行舞蹈的图画。此外，手臂和上身的动作被细致地加以规定，甚至可能被记写下来（图9-10）。

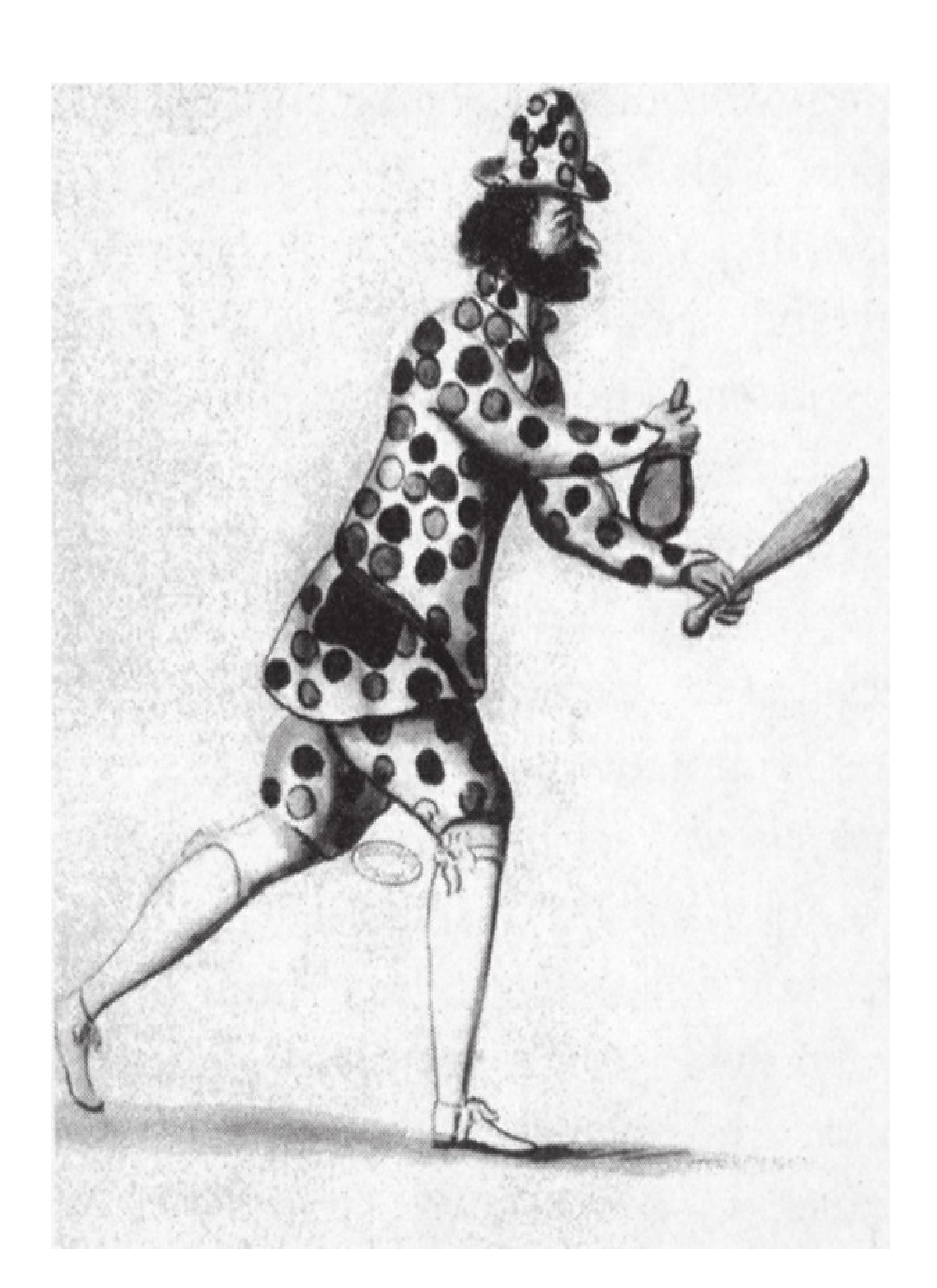


图9-8 《夜的芭蕾》（1653）中的滑稽的盗贼

	吕利舞台作品中的舞曲
阿勒芒德	𝄴♩=66-80不再跳舞。一种派生物是吕利序曲的开头的慢板部分，𝄴♩=*ca.*80或𝄵𝅗𝅥=66-80。
布列	𝄵𝅗𝅥=112-160典型的节奏模式停在第七拍上：𝄵|♩♩♩♩|♩𝅗𝅥♩|♩♩♩♩|𝅗𝅥
加纳利	节拍包括3，$\frac{6}{4}$、$\frac{3}{8}$或$\frac{6}{8}$。$\frac{6}{4}$𝅗𝅥.=128；$\frac{6}{8}$♩.=108。通常以一组等同于一个附点二分音符或四分音符的上拍音符开始。
恰空	三拍子，带有这些低音固定反复中的一种：8-7-6-5；8-5-6-5；1-5-2-5；1-2-3-4-5。总是用大调式。在固定反复陈述两次之后，经常有一个同样拍子的对比低音。♩=121-159
库朗特	$\frac{3}{2}$𝅗𝅥=82-90；如果出现十六分音符，$\frac{3}{2}$𝅗𝅥=*ca.*60。通常带有一个八分音符的上拍，常用三对二。
庄严入场	𝄵𝅗𝅥=64-67。音乐经常以附点和双附点抑扬格和抑抑扬格为特点。为一个男人的慢速而庄重的舞曲，类似法国序曲的第一部分，见上方的阿勒芒德。
加亚尔德	$\frac{3}{2}$，没有上拍。
加沃特	𝄵𝅗𝅥=98-128。一种典型的节奏模式总是带有作为上拍的两个四分音符：𝄵♩♩|♩♩♩♩|♩♩
吉格	节拍包括3，$\frac{6}{4}$或$\frac{6}{8}$。$\frac{6}{4}$𝅗𝅥.=105-121。尽管实际的吉格节奏倾向复合的，一种典型的节奏模式是：$\frac{6}{4}$♪♩|♩.♪♩♩.♪♩|𝅗𝅥
卢尔舞曲	节拍和节奏与吉格相同，但速度稍慢。
进行曲	2𝅗𝅥=95-120。显示非常多样的节奏和句式特点。
小步舞曲	$\frac{3}{4}$𝅗𝅥.=71-78。典型的节奏包括：$\frac{3}{4}$𝅗𝅥♩|♩𝅗𝅥和$\frac{3}{4}$𝅗𝅥.|♩♩♩
帕萨卡利亚	3𝅗𝅥.=63-106。通常的低音音型是8-7-6-5，总是用小调式。
巴斯皮耶	$\frac{3}{8}$♩.=86-100。典型的节奏型是：$\frac{3}{8}$♪|♪♪♪|♪♪ $\frac{3}{8}$♪|♪♪♪|♪ $\frac{3}{8}$♪♪|♪♪♪|♪
利戈东	通常的节拍是2和𝄵。𝅗𝅥h=116-148。舞步和音乐经常有这样的节奏：𝄵♩|♩♩𝅗𝅥|𝅗𝅥
萨拉班德	$\frac{3}{2}$𝅗𝅥=72-96。四小节乐句的第1和第3小节的第2拍的开始音可能被延长和强调。一种较快的萨拉班德标以$\frac{3}{4}$拍，以不变的四分音符运动。

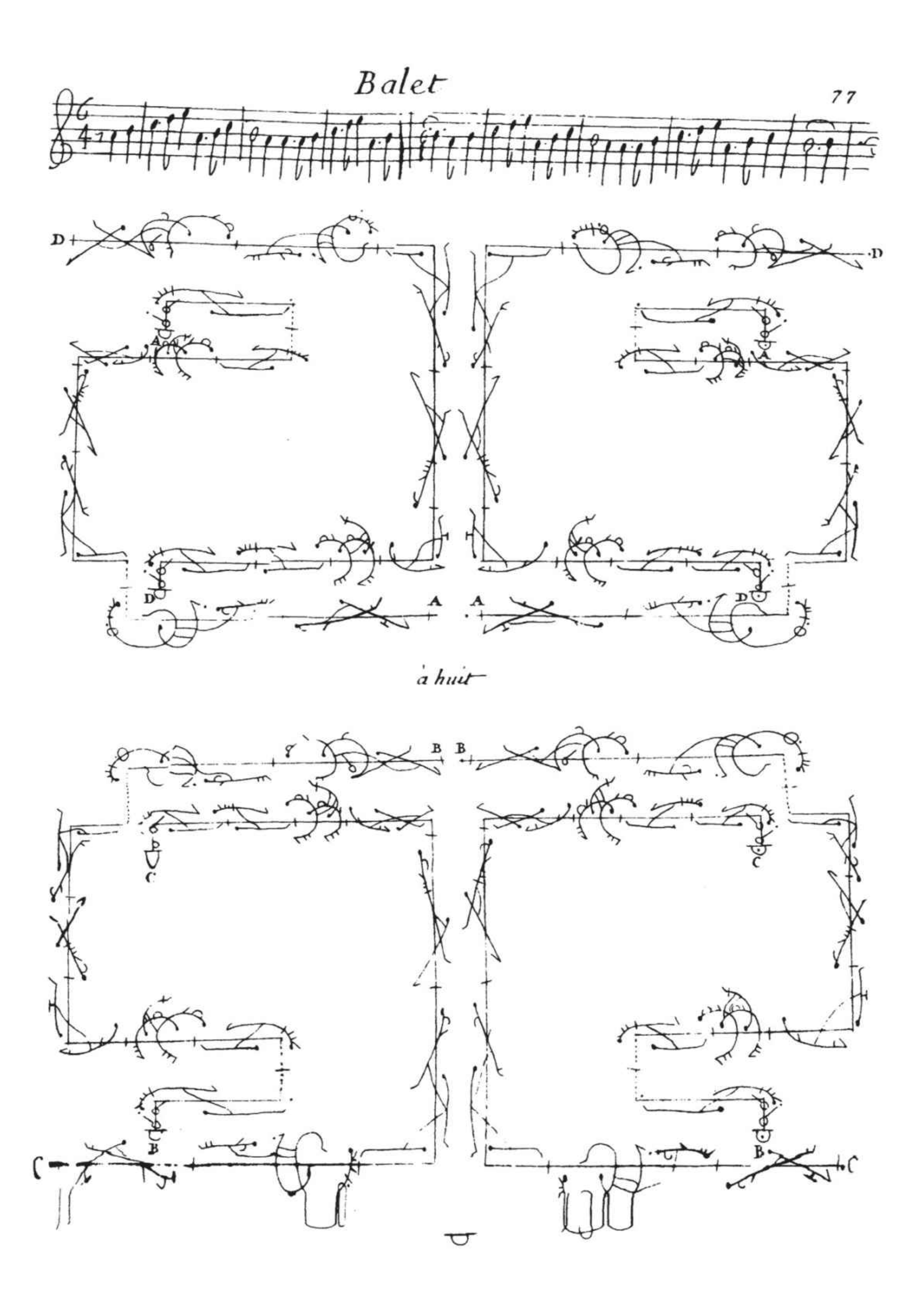

Balet
D
D
A
A
D
A
A
D
à huit
B
B
C
C
B
C
B
C

图9-9 弗耶的舞谱中的一页，选自吕利的《贝莱罗丰》（1679）中的一首加纳利舞曲，显示了八位舞者的舞步和表演场地的图形

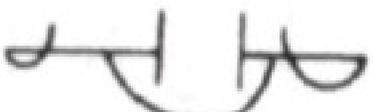


图9-10 舞者手臂的伸展和相应的舞谱

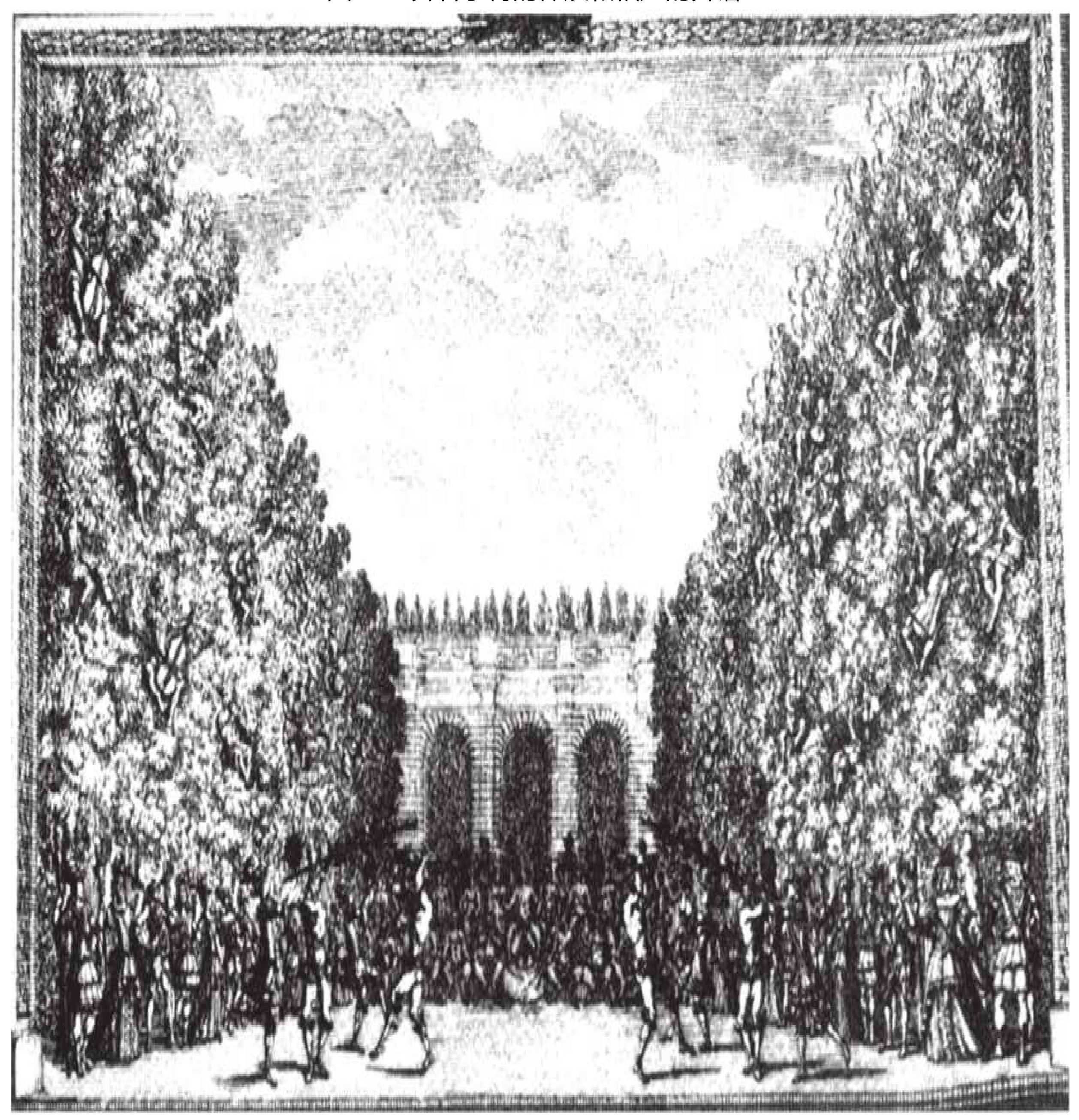


图9-11 《普赛克的芭蕾》（1656），第12曲，“普鲁托在他的宝座上出现，被魔鬼包围”

用于盛观表演和戏剧作品中的舞蹈也在经常举办的宫廷舞会上跳。当然，库朗特舞是最重要的。居住在宫廷里的贵族男女花很多时间学习最新的舞步，因为很多舞蹈要求准确的一致性和参与者之间的协调，而其他一些舞蹈是由单独的一对舞者在人们的注视下跳的。这种严格控制和顺从当然也是象征性的，国王在舞厅一端的位置，每对舞者在每段舞蹈结束时向他正式鞠躬行礼。

与舞蹈的社会与政治的功能相一致，即：促进对权威和习俗的尊重、荣耀和服从，舞蹈的脚、身体和手的姿势，与那些属于所有贵族男女，特别是朝臣都要刻苦学习的礼仪技巧是非常一致的。例如，法国舞蹈大师皮埃尔·拉莫曾建议："当你进入舞厅时，用右手脱下你的帽子，上前两三步，离开门，把你的后脚滑向第四位置，不要转移重心，向人们鞠躬时，眼睛要看到所有的人，向前鞠一躬，再向后鞠一躬，靠近第三位置的脚在鞠躬后向前，为了向后鞠躬而打开第二位置。"在这种前后关系中，请注意在图9-5的最右边所描绘的朝臣们站立的位置（第四位置）和图9-10中的舞者是相同的。

前面提到过，剑术使用的步法和身体位置与舞蹈和社交礼仪所用的相同。其他武术也是如此，例如长矛的使用。同样，马术芭蕾和骑术比赛的动作与设计，与舞蹈和骑兵的军事演习都很类似。所有这些——剑术、个人格斗、马术、舞蹈、礼仪——都是贵族独特的技能和标志。作为扩展，宫廷舞蹈的音乐必须也有类似的联系，就像小号组的音乐语汇那样。在这方面，结合了舞蹈风格和其他音乐特征的音乐作品和体裁，属于宫廷的仪式、娱乐和盛观表演，都与贵族、君主政体和他们所拥护的价值，以及支持他们的诉求，例如主权、特权、荣誉、尊重、优雅、礼仪、悠闲和文明有联系。因此，宫廷芭蕾在艺术表现和社交行为的综合体中是一个中心环节，它有助于确定路易十四时代的宫廷和贵族文化。

从宫廷芭蕾中发展出来的一种最强大的和被广泛认知的君王和贵族的音乐象征是法国序曲。它的明确特征是其两部分的结构：（1）适度的慢速，（2）赋格式的和更快的速度。第一部分，带有意识形态的信息，特点是抑扬格的附点节奏（U—）和它的几种变体，如抑抑扬格（UU—）和二短音步-抑抑扬格（UUU—），可能通过"双附点"［over-dotting］加以夸张，这是一种不记谱的表演实践，被认为与"不匀称演奏"［notes inégales］有联系。从对这种风格的评论和声乐作品中这种风格的运用与某些歌词的联系来看，这一点是很清楚的，即：在这种节奏风格与荣耀、威严、凯旋和高贵这些概念之间有一种被广泛认知的联系。这种联系的源头也许可以从欧洲小号乐队的传统奏鸣曲中找到，它们以这种节奏为特征，尽管它在诗歌中也有，如塔索在十六世纪把"上行音步"（抑扬格和抑抑扬格）与振奋人心的风格相联系，适合于贵族和战争的主题。尽管也有其他样板和先例，这种典型的法国序

曲的最早的和明确的例子是吕利为《阿尔西迪亚尼的芭蕾》（1658）创作的。

当吕利的宫廷芭蕾的创作进入第二个十年时（1663—1673），这些作品中的声乐变得更加突出，主要是取消了说白，其次是取代了一些舞蹈。

独唱声乐的分曲总是宫廷芭蕾的一部分，它叫作独唱曲［récits］。在吕利的早期宫廷芭蕾中，很多récits是用意大利语唱的，而说白仍然是法语。吕利的这些咏叹调中最明显的意大利特点是运用了ABB'的曲式，它在当时的意大利歌剧咏叹调中很常见。这些récits采取了多种法国宫廷芭蕾的特点：类似舞曲、装饰音、朗诵性、半音和表情（严肃的埃尔曲，air sérieux）。吕利这时的主要样板是他的岳父米歇尔·兰伯特写的咏叹调。

随着说白在宫廷芭蕾中逐渐被取代，三种音乐戏剧的相关形式出现了，其中说白的作用大了很多，它们是：芭蕾喜剧、芭蕾悲剧和用机关布景的悲剧。在所有这三种戏剧中，一出完整的戏是带有幕间的“嬉游歌舞”［divertissements］的，它包括舞蹈和声乐作为间奏曲插入，或作为整体中的场景。最早的这类作品是《讨厌的人》，是结合在莫里哀（让·巴蒂斯特·波克兰，1622—1673）的一部戏中的芭蕾喜剧，音乐是皮埃尔·布尚［Pierre Beauchamps］写的。

嬉游歌舞在十七世纪和十八世纪初的法国音乐戏剧的几乎每一种形式中都有。它是一组紧密结合在一起的歌曲、声乐重唱、合唱和舞蹈，在一个更大的舞台作品中形成一个分开的场景。在大部分舞台作品中，嬉游歌舞通常附属于主要的情节，但是在吕利的很多音乐悲剧中（下面要讨论），它们是一种装饰，而不是戏剧的组成部分。

1664年，吕利开始与莫里哀的一系列合作，在随后的七年中，创作了十二部喜剧芭蕾。最有名的是《贵人迷》（1670），吕利为之写了四段很长的入场曲［entrées］，包括咏叹调和舞曲，以及五首单独的舞曲，所有的段落都被编入了戏剧的情节之中，有的作为角色的活动（如舞蹈课等等），有的作为仪式的盛观表演（如“土耳其人为贵人授爵的仪式”）。

音乐悲剧

当佩兰在1671年返回债务人监狱时，他把他的一部分歌剧垄断权卖给了作曲家萨布里埃和脚本作家吉沙尔。一年后（1672年），他把全部的特权卖给了吕利，在科尔贝的支持下，吕利立刻建立了皇家音乐剧院，得到了在法国表演从头唱到尾，并使用多于两位歌手和六位乐手的戏剧作品的皇家垄断权。于是，科尔贝利用垄断和剧院的重商主义政策，为了国家的目的和皇家荣耀的提升而对商业、工业和文化活动的鼓励和控制，便扩展到了音乐戏剧的领域。

吕利很快就选择了他的脚本作者菲利普·基诺（Philippe Quinault，1635—1688），他们已经合作过两部宫廷芭蕾，后来又创作了十一部音乐悲剧。这种体裁现在经常被称为“抒情悲剧”[2]。他们对这种新体裁的首次合作成果是《卡德摩斯与埃尔米奥纳》（1673）。

吕利的音乐悲剧的基本特点是从较老的体裁宫廷芭蕾、喜剧芭蕾和话剧的悲剧中吸取而来的，结合了精致的场景效果（用机关布景的悲剧），而且从一开始这些东西就是混合在一起的：

·戏剧被一个主要的情节所统一（在一些戏中有次要情节），有一群贯穿始终的角色，尽管故事通常在不同的地方和很长的时间段中展开。

·主要的情节在性格上总是严肃的，来自神话或传奇，以便包含神仙或寓言中的人物，解决情节矛盾的常见方法是神仙的介入。

·情节的结局围绕着品德的冲突，用名誉、荣耀和职责典型地展示了爱情的正确方向。

·情节作为提高国王的荣耀的寓言来构思，经常包括对最近或正在发生的事件的象征性的提及。寓言通常要设计一个由歌舞组成的很长的序幕。

·作品是从头唱到尾的，没有说白。

·它被分成五幕（而不是像意大利歌剧那样分成三幕）。

·壮观的场景效果、机关布景以及精致的、有时是稀奇古怪的服装形成主要的因素。

·舞蹈很多，在每一幕中都有“嬉游歌舞”，通常由集体的次要角色表演（牧羊人、魔鬼、河神），他们一般直接从情节中出现，通过描述情节、明确集体角色或表达情感对戏剧做出贡献。

·乐队的段落经常伴随着情节或场景效果，多用一种描绘性的手法，同时，演员在台上表演哑剧。

·合唱队通常避开到一边，参与到戏剧中，代表一群个人组成的集体的声音，他们的身体是由舞者代表的。

·独唱咏叹调，来自宫廷埃尔曲和意大利歌剧的传统，比意大利的咏叹调更短，花唱更少。那些发生在主要的对话中一般采用来自意大利咏叹调的ABB'形式，或采用像舞曲那样的二部曲式。独白的咏叹调通常采用三部曲式或回旋曲式。嬉游歌舞中的咏叹调有时是分节歌，经常采用包围着它的舞曲的节奏型。为心腹、朋友或其他小角色而写的咏叹调的歌词经常以格言为基础——普通的真理或一般的忠告。

·法语宣叙调从宫廷埃尔曲的朗诵性歌唱中逐渐发展出来，可以与咏叹调很相似，与意大利宣叙调相比，它的声乐线条在音高、节奏和节拍上都更加多样，有更多的节奏和旋律的音型，低音也更加活跃。然而，吕利的一些宣叙调比他的法国前辈更多地使用单音吟诵和持续的低音，可能显示了一些意大利的影响。

·在吕利早期的歌剧中，宣叙调只用通奏低音伴奏，从《贝莱罗丰》（1679）开始，吕利增加了管弦乐队持续伴奏的宣叙调。

·很多场景通过在宣叙调、咏叹调、重唱、合唱和乐队段落之间的一种流动的交替，而获得了音乐的持续性，同时表演在继续，情节在向前发展。在场景内部调性的统一，和声的转变标记了剧情的不同阶段，场景之间的调性对比有助于人们产生音乐与情节的发展保持一致的印象。在吕利后期的歌剧中，反复出现的动机或一个低音的固定反复，可以在一个场景内部促进音乐的统一或持续性。

吕利的第二部歌剧《阿尔切斯特》（1674）可以作为例证说明以上这些特点。

吕利的《阿尔切斯特》

《阿尔切斯特》是1674年1月为庆祝路易十四从短暂参与的荷兰战争中归来而创作的。它的序幕把这部歌剧与在荷兰的军事活动和国王的荣耀明确地联系起来。按照通常的程序，这部歌剧的主题和它涉及的细节要通过皇家的"铭文与美文学院"的认可，它要保证这部歌剧与官方的路线相一致，完成的脚本也要由"法兰西学院"审阅，以保证语言的纯洁。

自马扎然以来，法国就渴望与西班牙统治的尼德兰合并来加强国家的安全。导致路易十四在1672年入侵荷兰的条件包括西班牙的查尔斯二世（又译"卡罗斯二世"）病危、神圣罗马帝国内部的政治变动以及与英国的查理二世之间的秘密条约。为了掩盖他的侵略，路易列举了他在上一次战争中占领的一些边境城市和他对获得摇摇欲坠的西班牙王位后的特定权利。尽管荷兰有强大的海军，它的军队很快被法国打败。为了掩护撤退，荷兰人打开了一系列的提防，让海水淹没了法国的前沿阵地。对于法国来说，战争的高潮是对玛斯特里赫特的进攻和占领，那是与法国接壤的莱茵河上的一个荷兰城市。在战争期间，各种事件的官方版本和国王与他的军队指挥官的作用在宫廷的报纸上给予了报道。同时，宫廷中的绘画、诗歌、盛装表演和戏剧的壮观场面给予了协调的配合。

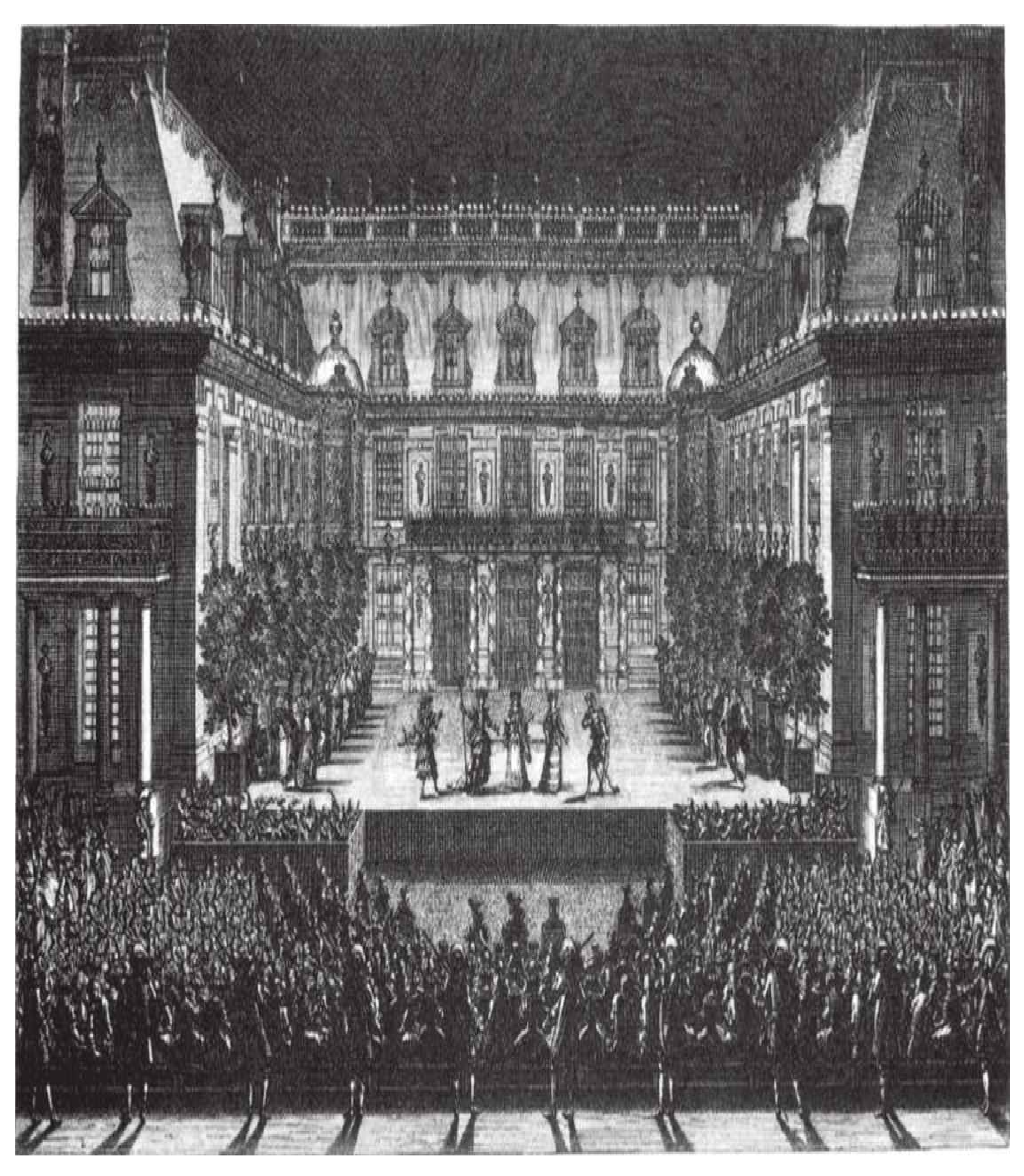


图9-12 吕利的《阿尔切斯特》1674年7月4日在凡尔赛宫的大理石庭院露天演出，乐队被分开是为了不阻挡路易十四的视线

吕利的《阿尔切斯特》按照官方的说明和解释寓言式地描绘了这次战争的主要事件。此外，歌剧对路易十四的战争大臣米歇尔·勒泰利埃和他的儿子鲁佛瓦侯爵做了间接的描绘，他们在宫中的地位随着法国在战争形势中的变化而起起落落。在冲突的过程中，鲁佛瓦逐渐地

取代了他父亲的地位，正是他要求对发展法国的海军给予更多的注意。

基诺的脚本松散地基于古希腊剧作家欧里庇得斯的《阿尔切斯特》，其中，塞萨利的国王阿德梅托斯由于在与阿尔切斯特的婚礼上没有为阿尔忒弥斯神献祭而必须死去。阿波罗介入了此事，说如果有人愿意替国王去死，国王就可以得救，阿尔切斯特自愿牺牲自己，但她被大力神赫拉克勒斯救了下来。

基诺在第一幕开始便自由处理了这个故事的梗概。在阿尔切斯特和阿德梅托斯的婚礼上，阿尔奇德（大力神赫拉克勒斯年轻时的名字）承认他也爱着新娘，尽管他将为两位新人祝福。不过，阿尔切斯特也被不像阿尔奇德那么高尚的里克迈德斯所爱，想用船把新娘劫持到他在斯基罗斯岛上的堡垒中去。阿德梅托斯和阿尔奇德在追赶时，海仙女忒提丝（里克迈德斯的妹妹）用一场风暴阻挡了他们。当风神派遣温柔的西风赶走忒提丝的四个随从时，风暴平息了，阿德梅托斯和阿尔奇德随着里克迈德斯来到岛上。

第二幕，阿尔奇德在成功地攻占敌人的斯基罗斯岛时担任了决定性的领导角色。只是在战斗过后，阿德梅托斯年迈的、带着甲胄几乎不能行走的父亲费雷斯来了，他发现他的儿子受了致命的重伤。阿波罗从天而降，宣布阿德梅托斯将要死去，除非有人愿意替他而死。阿波罗命令艺术之神建立一座纪念碑，在上面将会奇迹般地出现同意去牺牲的人的形象。

在第三幕开始后不久，阿尔切斯特的形象出现在纪念碑上。阿尔奇德说如果阿德梅托斯愿意把阿尔切斯特给他，他可以救阿尔切斯特的命。交易商定后，阿尔奇德通过一个由狩猎女神狄安娜打开的通道进入了地狱。

第四幕开始时，卡戎要求死者的灵魂支付通过冥河的费用。一个漫画式的奸商嘲笑那些付不起的人。然而，阿尔奇德跳进船中要求通过。在冥王普鲁托的宫殿里，阿尔奇德打败了多头狗塞利布斯，感化了冥王的妻子珀耳塞福涅，她说服冥王允许阿尔切斯特与阿尔奇德一起回来。

在最后一幕中，阿尔奇德要求阿尔切斯特做他的妻子，但是，看到这会引起的痛苦，他犹豫了，并允许阿德梅托斯仍然与阿尔切斯特结婚。阿波罗再次下凡，开始了爱情和荣耀的庆典。

在吕利的歌剧中，阿尔奇德代表了路易十四，因为这位大力神（赫拉克勒斯）是在绘画、诗歌和盛观表演中用来代表国王的主要的神话人物之一。与里克迈德斯的主要冲突涉及了当时正在进行中的荷兰战争——序幕实际上告诉了我们这一点。因此，对斯基罗斯岛的攻占暗示了对玛斯特里赫特的夺取。阻止阿尔奇德追赶里克迈德斯时用魔法唤起的风暴代表了荷兰战场上的决堤和洪水。阿尔奇德在海上追逐的最后胜利表明了鲁佛瓦的改善法国海军的主张。里克迈德斯被描绘成一个嫉妒合法权威的入侵者，自恋而且傲慢——这是法国的战时宣传归罪于荷兰人的特点。唯利是图的卡戎试图从渡冥河中榨取钱财，是对荷兰作为一个航海商业的国家的一种讽刺。阿德梅托斯在歌剧中的作用与鲁佛瓦在荷兰战争中的作用相似，甚至喜剧性的父亲费雷斯的细节也是这样，他上了年纪，变得不合潮流，就像法国宫廷的勒泰利埃那样。最后，新娘阿尔切斯特是阿尔奇德在战斗中赢得的目标，也是荣耀的象征，阿尔奇德（路易十四）将她豪爽地让给了他的下属阿德梅托斯（鲁佛瓦），从而增加了他自己的荣誉。

基诺为《阿尔切斯特》的脚本所创造的对比的性格描写，在音乐上由于吕利的宣叙调而得到了加强。在这方面，作曲家意味深长地超越了他的法语样板，仔细研究了法国演员，特别是著名的悲剧女演员玛丽·尚梅莱（Marie Champmeslé，1642—1698）的戏剧性的朗诵。

例如，在第一幕第五场中，里克迈德斯的第一段话就很清楚地揭示了他的性格："斯特拉顿，发布命令为宴会的开始做好准备，终于，多亏了怨恨，我享受了甜蜜的感觉，平静返回了我的心。如果我是斯基罗斯岛的国王，为了他的荣耀，我本该选择塞萨利的国王（阿德梅托斯），据说阿波罗曾经作为一个牧羊人伺候过他。忒提丝是我的妹妹。我在这场伤害我情感的婚姻中找到了一些安慰。我正在冷静地组织这些游戏。"

吕利提供给他的演员和歌手的这些解释显示了一个骄傲自大的国王，与他所说的冷静相反，他其实对冒犯他的荣誉的东西感到愤怒。实际上，吕利在里克迈德斯的歌词"冷静地"上写了一个降E和还原E之间的交叉关系。然而，他在大多数情况下通过修辞朗诵的音乐控制来刻画里克迈德斯的性格。表达愤怒的典型的声乐音调在吕利谱曲的旋律轮廓和句法中反映出来（A.80）：使用平稳、平均的音高，只在强调的音节上使用上行四、五度跳进；不强调的音高仍然在平稳的音高

上；这种独特的音高轮廓持续大约一个气息组的长度。请注意，实际上在里克迈德斯的这段话的开始处有几个不自然的短小段落，显示出无须呼吸。另一方面，当他表达他对国王的憎恨时，有一些鲁莽的跑动的乐句，在"我是斯基罗斯岛的国王，忒提丝是我的妹妹，我找到了一些安慰"这句歌词上以宽广的上行大跳形成高潮。

与里克迈德斯直接对立的是真正高贵的阿尔奇德，他在第一幕第一场中表达了失去阿尔切斯特的被压抑的和渴望的哀愁（谱例9-2的开头，完整的模进见A.80）。他的独白的明确的特点之一是低音的重音很多，在那里音高下行，而不是上行到一个乐句的主要重音上。就像在"Ah！ Lychas""J'aurai beau me presser""je partirai trop tard" "Cen'est pint avec toi"等词句上那样。这些重音被处理成下行，表达了阿尔奇德的真诚、忧郁和节制。

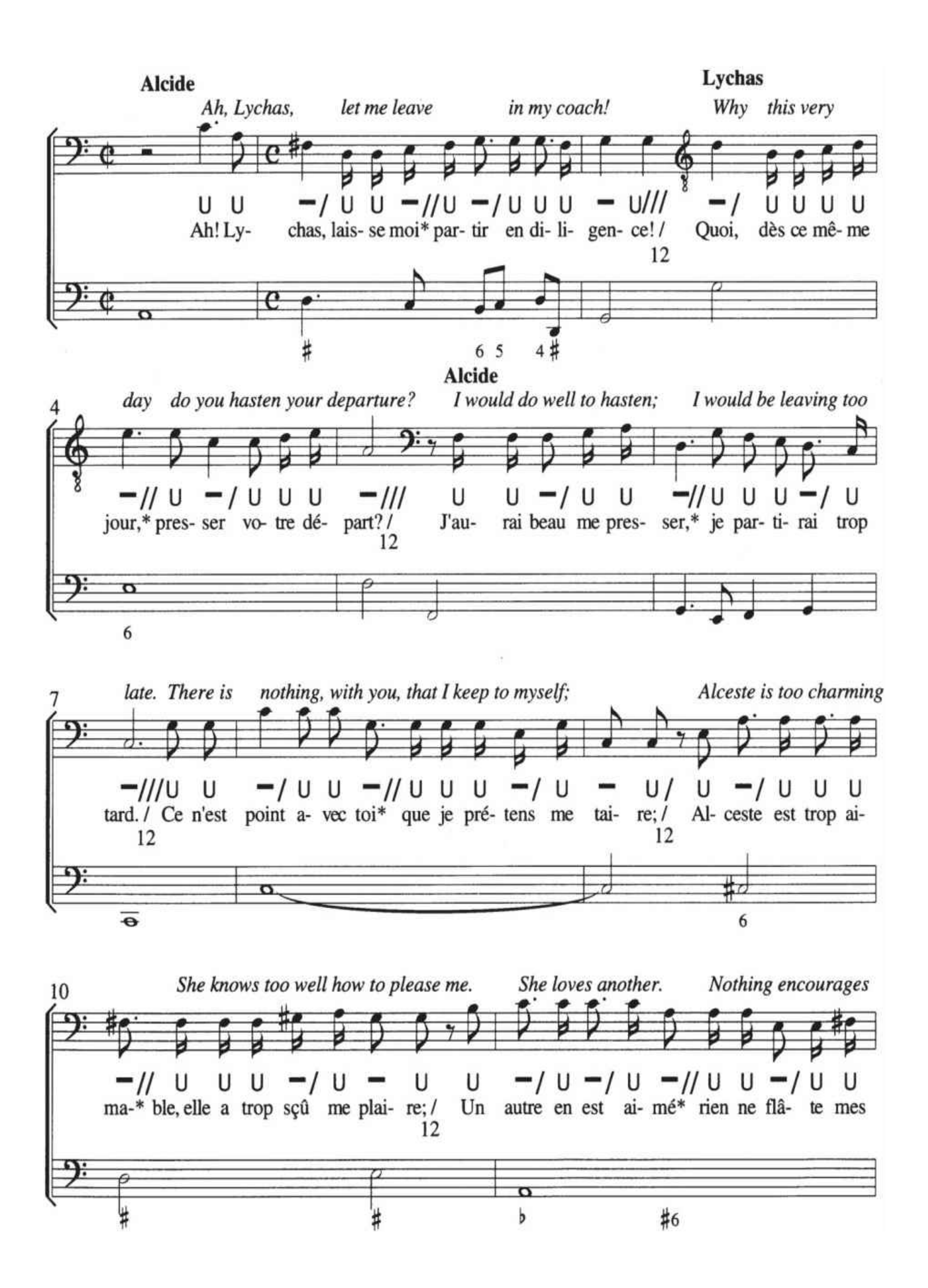
吕利的宣叙调不能完全模仿平常的说话，因为歌词是诗歌，而不是散文。基诺用"无韵诗"（vers libres，等同于意大利的versi sciolti）写他的宣叙调，每行的长度是无法预知的混合体，大部分有八个、十个和十二个音节。咏叹调的歌词也用"无韵诗"写成，但它们倾向有一种可以预知的重音形式，就像在意大利咏叹调中那样。在准备写宣叙调的一个诗行中，主要的重音在结尾出现，可能跟着一个非重音的音节，它不包括在音节的计算之内。在一个十二音节的诗行中（被称为"亚历山大英雄体"，Alexandrine），另一个主要的重音出现在第六音节上，紧跟着一个中断或行内休止。一首亚历山大英雄体的诗歌的每半行和每个六音节的诗行都有一个附加的第二重音，它的位置是可变的。一些八音节的诗行有两个这样的可移动的第二重音。

遵循数学家和音乐理论家马林·梅尔塞内的方法，重音和非重音的音节可以被组合成诗歌的音步，这在谱例9-2中可以看到。那里的音步用韵律分析方法的斜线（/）加以标记，一个行内休止用双斜线（//），一个诗行用三斜线（///），在诗歌本身中，行内休止用星号（*）标记，一行的结尾用一个斜线标记（/），它的下方要写上刚刚结束的诗行在理论上的音节数字。

谱例9-2表明，吕利的宣叙调的节奏一般是忠于诗歌结构的，而音高重音则经常被用来戏剧性地解释歌词。只是偶尔吕利才给予第二重音更多的分量。歌词的韵律喜欢分组成为抑扬格（∪—）和抑抑扬格

（∪∪—）的地方，吕利倾向让它们适合于他的音乐，创造出不同于意大利宣叙调的特点的形式。

谱例9-2：吕利《阿尔切斯特》（1674）第一幕第一场，阿尔奇德的宣叙调，韵律分析标记在法语歌词的上方，音节的计数（不包括偶尔的很弱的结束音E）在每行诗句结尾的下方标记



Alcide
Ah, Lychas, let me leave in my coach!
Lychas
Why this very
Ah! Ly- chas, lais- se moi* par- tir en di- li- gen- ce! / Quoi, dès ce mê- me
12
6 5 4 #
Alcide
day do you hasten your departure? I would do well to hasten; I would be leaving too
4
jour,* pres- ser vo- tre dé- part? / J'au- rai beau me pres- ser,* je par- ti- rai trop
12
6
late. There is nothing, with you, that I keep to myself; Alceste is too charming
7
tard. / Ce n'est point a- vec toi* que je pré- tens me tai- re; / Al- ceste est trop ai-
12 12
6
She knows too well how to please me. She loves another. Nothing encourages
10
ma-* ble, elle a trop sçû me plai- re; / Un autre en est ai- mé* rien ne flâ- te mes
12
♭ #6


12
desire. It is done. Admète is marrying her. And at this moment
voeux, / C'en est fait, Ad- mè- te l'é- pou- se, /// Et c'est dans ce mo-
14
the two are being united. Ah! A jealous heart can
ment* qu'on les u- nit tous deux. / Ah! qu'u- ne â- me ja- lou- se / E-
16
suffer harsh tomrent! It is hard for me to express myself. Imagine,
prou- ve un tor- ment ri- gou- reux! / J'ai peine à l'ex- pri- mer moi mê- me, / Fi- gu- re-
18
if you can, the uttermost horror of seeing your beloved
toi, si tu le peux, / Quel est l'hor- reur ex- trê- me / De voir ce que l'on
20
in the sway of a lucky rival.
ai- me, / Au pou- voir d'un ri- val heu- reux. /

咏叹调也能被用来描绘性格和创造表情。第一幕第三场包含一首小步舞曲式的咏叹调“我打算笑”，它是一个喜剧场景的一部分，嘲弄前面的严肃场景。此前阿尔奇德曾为阿尔切斯特悲叹，这时斯特拉顿问里卡斯：“正如你所知，赛菲斯用魔咒把我迷住，你总是站在她一边，你到底要做什么？”里卡斯对此回答道：“我打算笑。”一首小步舞曲很好地烘托了一种情绪，很多法国作家都把这种舞曲描述成一种带有“快乐”情感的舞曲。

当斯特拉顿有机会向赛菲斯抱怨他没有回报的爱情时（一幕四场），赛菲斯回答道：“一种抱怨的和严厉的语气不能增添光彩。”这是一首典型的格言式咏叹调，其中说了很多普通的道理或教训，通常带有很大程度的情感的超脱，在这里被可以预知的节奏型和不复杂的下行旋律轮廓所促进。ABB'的曲式是另一个典型的特征。与他喜剧性的忧郁性格相一致，斯特拉顿用富于表情的咏叹调“带着甜蜜的令人迷惑的希望”做出回答（也在一幕四场），吕利在其中多次采用了调式的变化，以及温柔的半音与不协和音。

就像吕利的大部分咏叹调那样，这些咏叹调的开始和结束都没有乐队的间插段落或其他把它们与周围的宣叙调分开的形式。它们在一起几乎完全是音节式的歌词谱曲，而不是意大利歌剧中的那种在咏叹调和宣叙调之间形成对比的花唱式谱曲，缺少间奏而有利于音乐的持续性是吕利在各场和各幕中的一个主要特色。由于简短的合唱的插入、短小的重唱片段，以及减缩的咏叹调和每一幕的调性组织的顺序流动，音乐的持续性得到了进一步的提升。

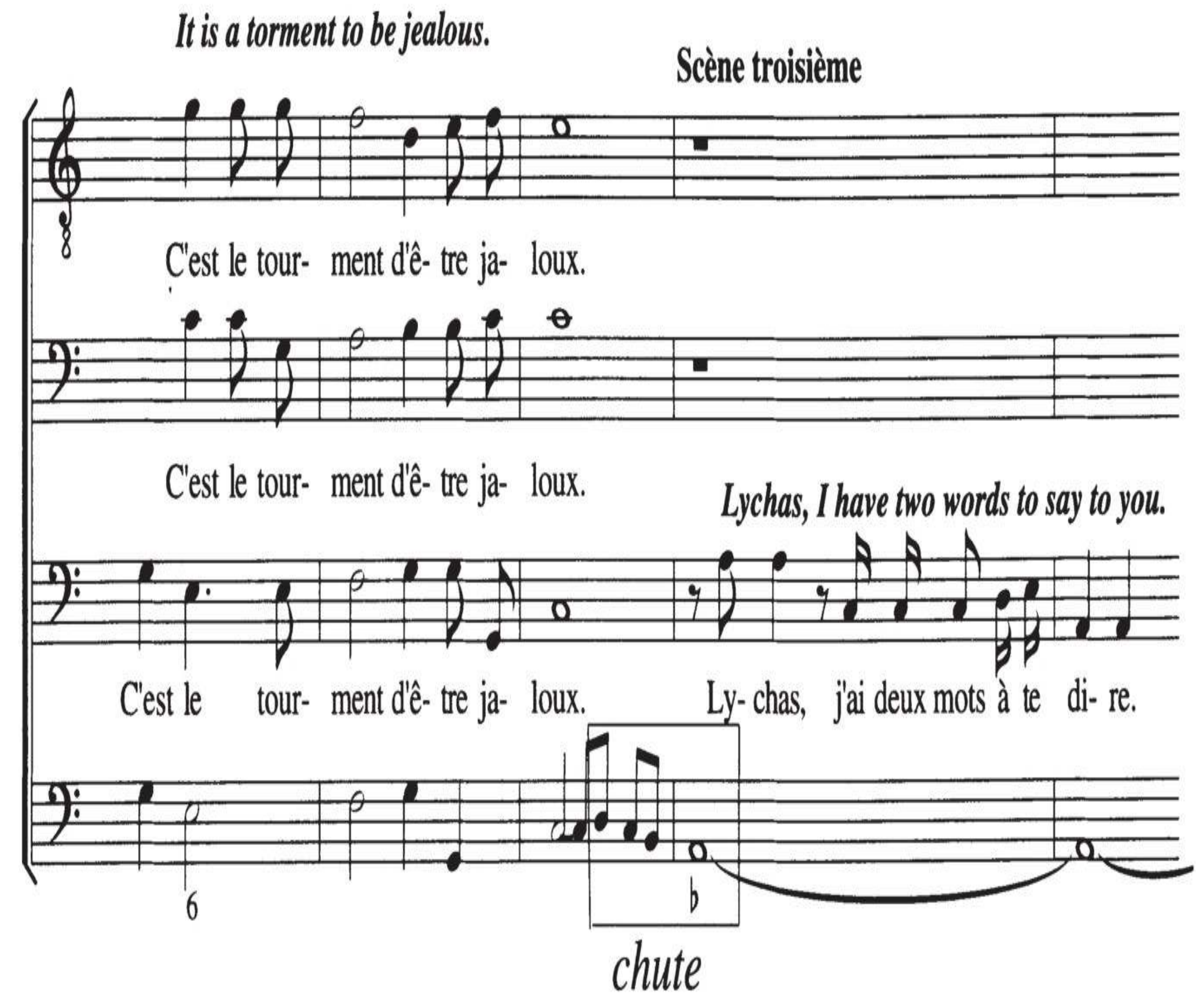
《阿尔切斯特》与吕利的大部分歌剧一样，每一幕都被分成很多场，或一组场景，每场都以一个单独的调性为中心，用一种快速的和声变化与随后的场分开，通常以低音的加速的音阶下行为标志（谱例9-3），当它作为键盘音乐的一种装饰时叫作“下降”［chute］。吕利的《阿尔切斯特》第一幕的调性布局展示在图表9-2中。在这一幕中，婚礼的庆典似乎是与C大调相联系的，阿尔奇德的性格用A 小调表现，而里克迈德斯的风度和权势则与D小调有关。

与场景效果相配合的描绘性的乐队音乐的一个例子是第一幕第八场中的《风神》，标记为“快速”的一段，它可能伴以哑剧舞蹈。它充满了十六分音符的快速音阶，随后立即出现一段更平静的间奏［ritournelle］，它伴随着风神和西风老人的上场和阿奎龙的下场。这

个间奏可以被认为是纯粹的描绘性音乐，没有舞蹈，风神与西风老人在这时平息了海上风暴，让阿尔奇德和阿德梅托斯继续追赶里克迈德斯。

甚至一段常规的舞蹈也有助于剧情。在第一幕第七场“海上的仙女和海神安排了一场海上节日，水手和渔民被召集在一起”。这场“嬉游歌舞”的最后，欢庆的人们跳起了一段风笛舞［Loure］，这种舞传统上被认为是表达欢乐之情的，但经常带有重拍，也许是参照了这种舞蹈被命名的诺曼底地区的民间风笛舞蹈的做法。

谱例9-3：吕利的《阿尔切斯特》第一幕第二场和第三场相连处的“下降”



从1673年到1687年，吕利每年创作一部音乐悲剧。他在音乐戏剧和宫廷政治方面的成功使他在1681年获得贵族头衔。由于他拥有的歌剧制作的皇家垄断权、他的创新才能、他对音乐戏剧和壮观场景的把

控以及他个人与路易十四的关系，使他成为十七世纪最有影响力的法国音乐家。

吕利的和声

吕利的歌剧的和声组织依赖于和弦的常用模式，促成了他的音乐从一个稳定地带到达另一个的运动的印象。为了以十七世纪后期适合于法国的术语来解释这一点，求助于这个时期的法国音乐理论是有用的。

丹尼斯·德莱尔在他1690年的著作《论短双颈琉特琴和拨弦古钢琴的伴奏》中解释说，“自然的和弦是通过开始的八度、三度和五度来变化的”。这在法国作曲家和通奏低音伴奏者中间应该是常识了，不管他们是否知道德国的根音理论或英国的“真正低音”的理论。德莱尔在所有的转位中都保持了它的同一的“自然和弦”的概念，由一位拨弦古钢琴家圣·兰贝尔先生［Saint Lambert］在他出版于1707年的《拨弦古钢琴、管风琴和其他乐器的伴奏新论》中做了进一步的发展，为后来更著名的让·菲利普·拉莫的理论形成了一个重要的基础。德莱尔的自然和弦及其转位的概念将有助于解释在谱例9-4中展示的吕利的和声规则。

吕利《阿尔切斯特》第一幕的调性组织

段落	情节	调性组织	用“下降”结束?
第一场和第二场	婚礼中，阿尔奇德向他的朋友承认他爱着阿尔切斯特。	首尾是C大调和其他近关系和声。一个内部的“下降”临时引向A小调，把阿尔奇德对朋友的问题的忧伤回答分开。	是
第三场	斯特拉顿爱着赛菲斯并祈求里卡斯不要追求她；里卡斯用嘲讽折磨斯特拉顿。	首尾在A小调，在其他近关系和声上陈述。	是
第四场	赛菲斯无意中承认她现在爱着里卡斯，而不再爱斯特拉顿。	首尾在F大调上，在其他近关系和声上陈述。	是
第五场（除了斯特拉顿最后的话）	里克迈德斯表达了愤怒和对阿尔切斯特与阿德梅托斯婚礼的蔑视。	开始是D小调，在近关系和声上陈述。	是

（续表）

段落	情节	调性组织	用“下降”结束?
第六和第七场（前面是斯特拉顿的话）	庆祝婚礼的“嬉游歌舞”。结束时，里克迈德斯用船劫持了阿尔切斯特。	从A小调到E小调，在A和C之间交替，劫持时转到F大调。	是
第八场	忒提丝制造了一场风暴，阻止阿尔奇德和阿德梅托斯追赶里克迈德斯的船。	首尾在D小调。	不是
第九场	风神平静了大海。	首尾在A小调。	不是

谱例9-4：吕利，选自《华丽的恋人》（1670），缩减成两行谱，“自然和弦”按照德莱尔的理论展示


"natural chords"
4th
4th
4th
4th
4th
3rd
7
4th
5th
2nd
5th
3rd
3rd
5th

13

4th 2nd 4th 5th 5th 4th 4th 4th 5th



谱例9-4是吕利在1670年为莫里哀的喜剧芭蕾《华丽的恋人》而作的一首小步舞曲。它是大调式的，也许是第六调式通过两个升号转到了D大调。像当时大部分舞曲一样，它被分为两个反复的部分，第二部分终止在结束音D上，第一部分终止在边界音A上。在第18小节还有一个在E音上的终止。调式一开始就通过在第一小提琴声部强调结束音D和它上下方的A音而在旋律上建立起来，在A上的终止式在第7—10小节通过上方E音的精致的下行而做了准备。同样，E上的终止式结束一个段落（第14—18小节），其中的从E上到B的五度在旋律中得到了利用。一个从A到D的更长和更精致的下行（第19—24小节）再次建立了主要的调式并为在D上的最后的终止式做了准备。但是调式似乎没有结构织体中的其他声部。相反，和声的某些规则在创造四个不同的调式区域中，似乎是与旋律的外形、节拍、分句和终止相配合的。

在开始处，"自然和弦"以D和A为基础在节奏和韵律上的有规则的交替有助于主要调式的建立，即使在小步舞曲的这个部分没有D上的正式的终止式。在G、E和A上的三个和弦的连续，产生了运动到一个新的结束音A上的效果，由一个典型的终止和声序列所确认，在这里是以D、E和A为基础的。在A上的和弦之后接着的是在第二个反复部分的开始解决回到D，一个从G和弦的新的离开，G-F♯-B，为E上的终止式做了准备。到D的返回是由一系列五度/四度和弦的进行来完成的，E-A-D-G，它越过了目标，把D加在A和G之间。

就像经常在舞曲中发生的那样，甚至在更早以前，这首小步舞曲中的自然和弦大多与四度或五度运动的"真正低音"相联系——相等的音程是由于一个和弦是另一个的转位。但是有更多的一些东西在这里运转。在一系列上行的五度中只有G和弦是从D上行而来的。这首舞曲使用的和弦基于G，D，A，E，B，F♯和C♯，而不是C♮，F♮，或B♭。这七个和弦并不是随意使用的：在小步舞曲的四个部分的每一个中，一旦最后的终止音上方的五度是由旋律获得的，和弦一般限制在四个——一个基于终止的音高，另一个和弦建立在那个音下方的五度上，还有两个和弦建立在从终止音高上行五度的系列中的两个音高上。一个例外发生在第22小节，在那里有一个建立在C♯上的和弦导致了一个D音上的终止式。然而，建立在导音上的和弦经常像基于五级音上的七和弦那样处理，因为这两个和弦有三个共同音。同样，在这种实践中可以发现基于下五度或上四度系列中的任何数量的和弦（例如第17—21小节包

含了用这种方法排列的五个和弦系列，基于B，E，A，D和G），而一般可以发现来自上五度或下四度系列的和弦不超过三个。而且，四个非四度/五度和弦中的三个的运动属于吕利音乐的常见的固定形式：下行三度后面是一个上行四度（第6—8小节），下行二度跟着一个上行四度（第14—15小节），以及从四级音下行一个三度为终止式做准备（第21小节）。

像这样的一些适当的、有目的的和声规则在吕利的舞曲中比他的咏叹调中更常见，而在宣叙调中最为少见。节拍和乐句似乎与和声的形式相配合来创造稳定的或有目标的运动的印象。当然也有其他舞曲适应这些和声规则的地方不像这首这么多，但是趋势是明显的。更年轻的作曲家们越来越多地把这种有规范和声的舞曲作为他们的样板。

路易十四时代巴黎城市中的音乐

当然，宫廷的音乐和城市的音乐是不能完全分开的。就像前面提到的，宫廷的室内音乐家每年有四分之三的时间可以自由谋生。尽管凡尔赛宫大约在1681—1685年建立了一座剧院，吕利的音乐悲剧却经常在巴黎的皇宫剧院上演，那里是吕利的皇家音乐学院（1674—1683）的活动中心。观众的容量是一千三百人，为付费的精英公众提供每部歌剧的多次演出。皇宫剧院是为巴黎的富人和贵族公民服务的，尽管在那里上演的作品是皇家宫廷的文化产品。

皇宫的键盘乐手一般也在城市的教堂担任管风琴师。实际上，随着大经文歌的篇幅和重要性的增长，在皇家圣堂的弥撒和晚祷中管风琴音乐的空间很小。因此，当法国教堂管风琴音乐的乐谱在1665年再次出版时（蒂特卢兹1626年最后的曲集出版后有近十四年的间隙），几乎这部曲集里的每一位作曲家都在这座城市的教堂里任职——纪尧姆·加布里埃尔·尼韦尔（Guillaume Gabriel Nivere，约1632—1714）在圣絮尔皮斯教堂和圣路易荣军院；尼古拉·安托万·勒贝格（Nicolas Antoine Lebègue，约1631—1702）在圣梅利教堂；尼古拉·日戈（Nicolas Gigault，约1627—1707）在圣尼古拉·恩尚斯教堂。

法国管风琴乐谱的内容从尼韦尔1665年的第一卷起，就是按照一部出版于1662年的教堂程序《巴黎的宗教仪式》［Ceremoniale parisiense］来作为标准的，它限定了法国巴黎的大主教教区的崇拜仪式的形式和内容。它要求管风琴师把适当的圣咏旋律结合进他们演奏的短诗曲［versets］中，与慈悲经、荣耀经、圣哉经、羔羊经和求主拯救等圣咏合唱相交替，在常规弥撒的其他部分和在晚祷的圣母尊主颂的交替诗节的地方，管风琴师被允许演奏短小的独奏、二重奏、三重奏和类似的段落。这些短小作品的名字和典型的特点直接参考了经典的法国管风琴音乐的结构和资源，它们是在1660到1690年这几十年间作为一种高度标准化的类型出现的。

到大约1670年，一种典型的、更新的法国管风琴有四个键盘和一个脚键盘，有五个分开的管箱。这种大管风琴［grand orgue］与教堂的墙面相接，面对管风琴师，是这些管风琴中最大的。它包含的管排

或音栓最多，有十六、八、四和二英尺的八度管，还有几个在键盘上所弹的音的上方的一个八度加一个五度，或两个或三个八度加一个三度的音管。在面对会众的管风琴的背面是第二键盘的音箱，它包含较少数量的音管排列，但是代表了大管风琴上的所有类型（除了那些十六英尺的八度管）。大管风琴的音箱位于一个小得多的叫作"回声键盘"的音箱上，它的音栓选择面更窄，大部分是簧管音栓。只包括女高音音域并由一个短键盘控制。另一个短键盘控制独奏键盘的音管，是一个很小的胸前装置，位于大管风琴的顶端并被最大的管子遮盖。独奏键盘通常只有一排或两排簧管，就像那些回声键盘那样，被限制在较高音区。只由踏板控制的音管通常只是八英尺的八度管。它们不像德国或荷兰管风琴那样是最大和最低的管子。法国管风琴的典型的踏板音箱只有两排管子，一排是簧管，另一排是笛管。法国管风琴的踏板的目的是在较低的音区演奏突出的旋律线条，在这方面它起到为独奏创造较低音区的对位的作用。

这个时期的法国管风琴乐谱中组成为各种目的的组曲和成套的短诗曲的小曲的标题，通常同时涉及键盘、音箱和所用的典型组合，经常在作曲家的前言中给予解释，并涉及某种风格和形式的特点。这样，尼韦尔的第三卷中采用第二调式的第三首组曲（1675，W.18），标题为"强弱音键盘"［Récit］，或"强弱音键盘的对话"，特征是一个声乐风格的旋律用独奏键盘的一个或两个突出的簧管音栓在女高音的音域演奏，一个旋律被引入，伴奏用更柔和的音栓或来自大管风琴或伴唱键盘的混合音栓。在一首名为《低音》［Basse］的小曲中，旋律线条由踏板的小号（簧管）音栓演奏。《两个合唱队的对话》［Dialogue à 2 choeurs］要求伴唱键盘和大管风琴上的一种复杂的混合相交替，这叫作"大演奏手法"［grand jeu］，它包括在演奏的音上方发出两个八度和一个三度的音栓。按照勒热格出版的指示，即使是《沉重的赋格曲》［Fugue grave］这样的标题，最初的出现也只是指音乐结构和风格，暗示大管风琴的金属笛管和簧管的一种特定的组合。

在这些法国管风琴曲集里的小曲和短诗曲的音乐风格反映了来自三种源头的影响："破碎风格"这种来自琉特琴音乐并通过尚博尼埃、路易·库普兰和其他作曲家的拨弦古钢琴作品产生影响的风格，在很多这样的小曲中可以看到，特别是前奏曲和回声曲。舞曲的节奏多次出现在独奏、二重奏和对话曲中，在那里，歌剧和室内的咏叹调的装饰性

风格也可以看到。尽管在赋格曲中，主题是在声部之间传递的，但在这种织体的声部中，节奏上的少许的差异和不协和音的节省使用，甚至使这些作品更倾向主调而不是复调。

城市之岛上的圣人小教堂是一个部分属于皇家宫廷、部分属于城市的教堂。它建于十三世纪，作为路易十一的皇宫小教堂，是哥特式建筑的一个杰出的范例。甚至在皇家宫廷搬到其他建筑（路易十四时代搬到了卢浮宫）以后，它仍然处于国王的直接保护之下。虽然圣人小教堂的乐正不是宫廷的官员，但那里的音乐机构是由王室建立的基金资助的，并由国王直接支付。路易十四统治期间的圣人小教堂的乐正先后是：厄斯塔什·热亨诺（Eustache Gehenault，1657—1663）、勒内·奥瓦德（René Ouvrard，1663—1679）、弗朗索瓦·夏佩龙（François Chaperon，1679—1698）、马克-安托万·夏庞蒂埃（Marc-Antoine Charpentier，1698—1704）和尼古拉·贝尼埃（Nicolas Ber　ier，1698—1726）。在那里表演的音乐风格倾向意大利的，主要的样板是贾科莫·卡里西米。

实际上，夏庞蒂埃（1643—1704）曾于1666—1667年在罗马随卡里西米学习，他回国后创作的经文歌很清楚地反映了他的老师以及一些更年轻的罗马作曲家的风格。这种影响最明显地反映在他的三十五首或戏剧性或对话性的经文歌中，人们经常把它们称为拉丁文清唱剧，其中很多是夏庞蒂埃为巴黎的耶稣会创作的，先是在他们的克莱蒙社团，后来是在他们主要的巴黎的教堂——圣路易教堂（1683年以后叫作“路易大帝社团”）。

例如，在夏庞蒂埃的《浪子》（1680）中，宣叙调采用了很多静止的低音、不变的节拍、单音与戏剧性的转折和修辞的组织并列，以及很多短小的咏叹调式的片段的插入，使人想起了马可·马拉佐利的清唱剧。然而，第一首叙述性的合唱充满了描绘性的细节，类似于较老的牧歌的风格。

在巴黎的其他有意大利音乐传统的教堂里，还有皇家的圣安娜教堂，它是德亚底安修会的牧师的教堂。这些牧师献身于音乐，被人称为“歌曲之父”。罗马作曲家保罗·罗伦扎尼（Paolo Lorenzani，1640—1713）从1678年起在法国生活，1685到1687年担任了德亚底安修会的音乐指导。奥拉托利会的分会在1611年建于巴黎，成为另一个意大利音乐的传播渠道。这些机构有助于营造一种继续适应意大利风格的压

力，这是由迪·蒙特在1650年代开始的。但是吕利大大地控制了这种倾向。

尽管吕利拥有歌剧公开演出的垄断权，但他采取了一些手段用来规避宫廷以外的限制。从1672年到1686年，夏庞蒂埃为法兰西喜剧院的话剧作曲，其中有很多莫里哀的剧作。作为玛丽·德·洛林（人称“吉斯小姐”）这个大家族的音乐指导，夏庞蒂埃在1684—1687年创作了八部小型的舞台系列作品，并进行了私人的演出。像夏庞蒂埃这样的天才作曲家的创造力和巴黎公众对意大利音乐的好奇心在吕利活着的时候都受到了压制。吕利在1687年去世，这种压力得到了释放，其结果将在第十五章加以探讨。

注　释

[1].这里的咏叹调一词法文是airs，它只在涉及歌剧时译成“咏叹调”，在其他地方则译成“埃尔曲”——译者注

[2].原文是tragedie lyrique，意为使用音乐的，或供演唱或演奏的悲剧——译者注

第十章
西班牙、葡萄牙及其殖民地的音乐

西班牙王国和它的教会

在十七世纪初，西班牙国王统治着整个伊比利亚半岛（今天的西班牙和葡萄牙）、尼德兰的一部分、意大利半岛的南半部、西西里、撒丁岛、加纳利群岛、菲律宾群岛、北美、南美和中美洲的大部分，以及很多其他殖民地。西班牙与法国、英国和神圣罗马帝国一起，是欧洲四强之一，它在音乐、美术和文学上有令人骄傲的历史。

十七世纪的西班牙王国比哈布斯堡王朝统治的国家更大、更多样，并且有更多的中央控制，尽管比法国少些。西班牙帝国的核心是由1479年通过费迪南二世和伊莎贝拉一世的婚姻而达成的阿拉贡和卡斯提尔地区的统一而创造出来的。由于伊比利亚半岛的其他地区——加泰罗尼亚、纳瓦尔、巴伦西亚和最终的葡萄牙（从1580到1640年）被吸收进这个王国，它们作为王国的省份，每一个都由国王指定的一位总督来统治，和非伊比利亚半岛的西班牙省份或殖民地完全相同。

在西班牙的很多地方，以及它的省份和殖民地中，重要的权利继续由地方和地区的贵族共享，他们的数量很大。因此，各门艺术的管理、经济和赞助在西班牙都不像英国和法国那样中心化。因为西班牙在新大陆的殖民地是按照它的伊比利亚省份的同等资格建立起来的，也因为西班牙比欧洲的其他殖民力量更强有力地追求它的新大陆臣民的基督教化，西班牙美洲比欧洲以外的其他地方更早地建立了音乐的小教堂——有些是十六世纪初就建立了。

当费迪南二世在1516年逝世时，他没有男性继承人，王位落到了查尔斯一世身上，他是费迪南的女儿和她的哈布斯堡的丈夫所生。查尔斯在1519年也继承了哈布斯堡的统治权和王位，作为查尔斯五世统一了西班牙和德意志王国。在1556年，查尔斯把西班牙的王位和尼德兰的部分领土给了他的儿子菲利普二世，并把神圣罗马帝国给了他的兄弟费迪南一世。查尔斯自己隐退到一座修道院里。一个结果是，十

七世纪的一系列西班牙国王在继承西班牙的王位之前就开始了他们作为西班牙尼德兰统治者的公开生活，在一定程度上导致了佛兰德地区对西班牙音乐和绘画的影响。另一个结果是，十七世纪的大部分时期，西班牙和神圣罗马帝国是同盟，共同对抗法国。

尽管西班牙从新大陆得到了大量的金银财宝，他们的富有却在十七世纪讽刺性地导致了经济的危机和军队的反叛。在追求新大陆的财富时，西班牙忽视了它的农业、制造业和基础建设，与法国的民族重商主义形成鲜明对比。不过在十七世纪的大部分时期，西班牙仍然是一个有着丰富文化遗产的世界强国，它的贵族阶层是充满自信和骄傲的。

十七世纪的大部分时间被认为是西班牙建筑、绘画和文学的黄金时代。在视觉艺术，引以为豪的艺术家有埃尔·格列科、巴托洛梅·埃斯特班·穆里罗、弗朗西斯科·德·苏巴朗、迭戈·委拉斯凯兹和胡安·卡雷诺·德·米兰达。在文学方面，西班牙开始于十六世纪末的危机在作家的作品中引发了一种被称为“规划者”［arbitristas］的反应，例如以流浪汉小说，描写年轻人依靠小聪明和欺骗而不是诚实的工作来发迹。尽管米格尔·德·塞万提斯（1547—1616）写过几部流浪汉小说，他最著名的作品《堂吉诃德》（分为两个部分，分别作于1605和1615年）却是他对他的同代人过分追求名誉的一种讽刺。另一方面，像洛佩·德·维加（1562—1635）和佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡（Pedro Calderón de la Barca，1600—1681）这样的宫廷诗人的喜剧，提出了各种社会冲突，但要在保留既定的社会秩序的同时以各种方式加以解决。

尽管十七世纪西班牙的社会和经济的变迁可以像在文学中那样反映在它的音乐史中，但是这种变迁并没有减弱音乐的数量和质量，按任何标准来看它们都是很高的。西班牙作曲家充满自信地走出了一条不同于同时代欧洲其他主要国家作曲家的道路。尽管文献中所列的十七世纪伊比利亚音乐大部分已经遗失了，但仍有足够多的音乐流传下来让我们做出这种判断。

对西班牙和葡萄牙的遗失的音乐做出编目的文件大部分是图书馆的目录和对宫廷庆典的描述。最重要的目录是皇家音乐图书馆计划印刷的多卷目录中的第一卷，属于葡萄牙的约翰四世国王（1640—1656年在位），他自己也是一位作曲家。尽管未完成，出版于1657年的第一卷就长达五百二十一页。这本庞大的选集在1755年里斯本的大地震

和火灾中被毁了。同样，西班牙宫廷的皇家音乐选集也在1734年的马德里大火中被烧成了灰烬。这两次灾难导致十七世纪西班牙和葡萄牙音乐的实例相对较少，大量曾经存在的音乐已经消失了。

拉丁文仪式音乐

在十七世纪初，在西班牙的大教堂中听到的音乐曲目、风格和规模都与意大利中部和南部的主教座堂和宗座圣殿的那些非常相似。西班牙大教堂的小圣堂一般由大约十六位歌手和相同数目或更少的乐手组成，大部分是肖姆管、古大管、木管号和长号的演奏者。在常规弥撒的音乐中，经文歌在大部分特定弥撒的地方演唱，诗篇歌、圣母颂歌、应答圣歌，以及晚课经、夜课经和有时是申正经的经文歌都被抄写在很大的唱诗班歌本上，其中所有的声部都写有歌词，似乎是要演唱而不是演奏的。很多这种音乐是为两个或多个唱诗班而作的。诗篇和圣母颂歌通常是由复调的唱诗班和单声部圣咏演唱的诗节相交替的。法索伯顿这种手法也在诗篇歌、赞美诗和圣母颂歌中广泛使用。

十七世纪初西班牙的大教堂音乐与意大利南部的相似性，是十六世纪建立的联系的结果，那时，很多西班牙音乐家至少在意大利度过部分生涯，大部分经常在罗马。最著名的例子有弗朗西斯科·佩纳罗萨（约1470—1528）、克里斯朵巴·德·莫拉雷斯（约1500—1553）、弗朗西斯科·格雷罗（1528—1599）和托马斯·路易斯·德·维托利亚（1548—1611）。维托利亚在1595年返回西班牙后，有几十年没有重要的西班牙作曲家在意大利工作，这期间西班牙的教堂音乐是独立地按照自己的条件繁荣起来的。

十六世纪末意大利的拉丁仪式音乐的一些现在看来似乎最创新的特点——复合唱的改编、接近一种宣叙风格的和声演唱、对不协和音处理的新的自由和频繁的终止式——在1600年前后的西班牙教堂音乐中几乎出现得更多。复合唱作品早在1572年的维托利亚的作品中就已发现。在1563至1584年间菲利普二世给了他钟爱的埃尔·埃斯科里尔皇家修道院八架管风琴，为分开的唱诗班伴奏。到了十七世纪中叶，复合唱音乐主宰了西班牙，在这个时期要求五六个唱诗班的西班牙作品是很常见的。

带有新特点的复合唱作品的一个很好的例子是出生于列日（西班牙统治的尼德兰）的马特奥·罗梅洛（1575/6—1657，本名Mathieu Rosmarin）的《上帝如是说》（W.19）。他经常被人称为"首领大

师”，是1598年到1634年间马德里的西班牙王室宫廷的音乐指导。在他的《上帝如是说》中大量的单音吟诵是很显著的。几乎每一个感叹词都由不同的唱诗班停在终止式上。第29小节的不协和音（例10-1）很惊人，但在十七世纪的西班牙音乐中是常见的。

从这个时期回望前几十年，西班牙作曲家和理论家弗朗西斯科·瓦尔斯（1665—1747）在他的《协和的地图》（1742）中捍卫了他的同胞们对不寻常的不协和音的使用，认为它存在的理由是有表情的旋律的需要，也是使他们的音乐不同于法国和意大利音乐的部分。

尽管罗梅洛的《上帝如是说》像是为几个相似的唱诗班而写的，但第一个唱诗班显然是用独唱者们和管风琴的重叠来表演的，而其他唱诗班则采用了各种人声和管乐器的结合。至少在有些大教堂，管乐器在前奏、后奏、行进，以及举扬圣体时的沉默时刻演奏。肖姆管和古大管的音响与西班牙的宗教音乐结合得如此紧密，以至于这些乐器在音乐演奏中的使用会使人想起宗教的主题。

谱例10-1：马特奥·罗梅洛的《上帝如是说》中的不协和音


29
ni- te- bit e- um:
te- bit e- um:
te- bit e- um:
te bit e- um:
te- bit e- um:
pe- ni- te- bit e- um:
ni- te- bit e- um:
ni- te- bit e- um:

d, e, f, a, b

除了乐队的配置，西班牙宗教音乐的其他没有在乐谱中记录的特点还有通过时值减缩而形成的装饰，它早在1552年的格拉纳达大教堂的文献中就被提到过。管风琴为声乐的独唱伴奏，在1549年也曾被胡安·贝尔穆多提及。尽管和弦式的伴奏，特别是由竖琴的伴奏，自十六世纪以来就一直在西班牙被使用，特定的通奏低音的伴奏，而不是一个人声的低音声部，是在竖琴家和作曲家胡安·伊达尔戈（Juan Hidalgo，1614—1685）加入了马德里的皇家圣堂之后才有。带有记谱的时值减缩的专为独唱的人声而写的声部，特别指定的合奏的器乐声部和数字低音，在该世纪下半叶的西班牙音乐中都可以发现，例如塞戈维亚的米盖尔·德·伊利萨尔（Miguel de Irízar，死于1684年）作于1656年以后的作品，圣地亚哥的迭戈·德·蓬达克（1603—1654）和罗梅洛1643年在皇家圣堂的乐长继任者卡罗·帕蒂诺（1600—1675）的作品。

帕蒂诺的交替圣歌《玛利亚，上帝之母》（A.81，约1640年）并列使用了一个由通奏低音伴奏的女高音独唱和两个四声部的合唱队。除了独唱与合唱之间的对比，在朗诵式的节奏中有几处惊人的变化，把充满叹息的倚音和有表情的和声的温柔、恳求的乐句，和以附点节奏、音高重复和几乎达到呼喊强度的连续的精巧加工鲜明地加以对照。歌词谱曲的第三种风格保留给作品充满装饰音的高潮，其中的歌词"啊，仁慈的，啊，温柔的，啊，甜美的圣母玛利亚"的逐渐增长的音型由一系列平行的精致加工的手段表现出来，它建立在一个单独的上行和下行的音阶片段上，每一次都由一个延长的并充满张力的额外音节"啊"来引入。

为独唱的惯用性写法，使用时值减缩和其他装饰手法，以及平滑的、咏叹调式的旋律线条，是在十七世纪很晚的时候才进入西班牙大教堂音乐的，例如伊利萨尔和他的学生何塞·德·瓦奎达诺（死于1711年）为复活节前一周创作的独唱悲歌，瓦奎达诺在1681年成为圣地亚哥的乐正。

然而，直到十七世纪末，所有声部都是声乐构思、配有歌词并用通奏低音伴奏的复合唱音乐继续代表着西班牙和葡萄牙的拉丁文仪式音乐的主流。与意大利教堂音乐的情感主义的对立由葡萄牙国王约翰四世在他的《捍卫现代音乐，反对西里罗·弗朗克主教的错误意见》（Defensa da la música moderna contra la errada opinión del obispo

cyrilo Franco，1649）中表现出来，尽管他了解并称赞晚期意大利牧歌作者马伦奇奥、杰苏阿尔多、斯特里吉奥、蒙特和蒙特威尔第的不协和的半音化的音乐。约翰国王最喜爱的作曲家和音乐上的知己是曼努埃尔·卡尔多索（1566—1650），他的风格与帕莱斯特里那类似。国王的趣味和态度在当时的伊比利亚半岛的贵族和教会阶层中被广泛分享。不过，缺乏正规特点的音乐也以比良西科［Villancico］的形式进入了西班牙和葡萄牙的教堂，这种音乐来自较低的社会阶层的文化。

比良西科和其他本地的教堂音乐

十七世纪最有特点的西班牙教堂音乐是用西班牙语演唱的比良西科，它在圣诞节、圣体节的八天期间和各种圣徒节上代替申正经［matin］的应答圣歌。每天的申正经的三次夜祷通常各有三首应答圣歌，总共九首，但习惯上只有八次用比良西科取代，剩下用拉丁文演唱的"感恩赞"作为第九首应答圣歌。由于西班牙、葡萄牙和它们在新大陆的殖民地的很多教堂都要求乐正为每年的这些节日提供新的比良西科，所以这类作品的数量不论是幸存的还是遗失的都很多。

在十五世纪，复调的比良西科被创作出来，其形式类似法国的维勒莱和意大利的巴拉塔。这种国际性的由诗节与叠句组成的分节歌形式的特点可以在每个诗节的结尾看到，那里用来自叠句的音乐演唱诗行，这些诗行倒转了开头的韵律以便与下面的音乐与歌词的叠句取得一种联系。

在这种体裁的各个发展阶段，宗教的和世俗的比良西科都是并存的。比良西科在格拉纳达大教堂是在十五世纪末被用来代替申正经的应答圣歌的。这种做法在十六世纪的流传，导致了弗朗西斯科·格雷罗的宗教比良西科的首次出版，这是他从1574年直到1599年逝世在塞维利亚大教堂担任乐正时创作的。在他创作的大型的比良西科曲集《歌曲与维拉内斯卡》［Canciones y villanescas espirituales］（1589）中，为很多声部谱写叠句和为较少声部，甚至为独唱谱写诗节的做法成为了规范。（维拉内斯卡是比良西科的意大利语名称维拉内拉的早期叫法)

在十六世纪下半叶，宗教的比良西科继续繁荣，并在十七世纪发展出更加多样的形式和风格。这些比良西科的大多数仍然显示了一种合唱的叠句与独唱的诗节之间的交替，但是它们可能在第一个叠句前加一个独唱的通纳达［tonada］，它有时在每一段诗节后与叠句一起重复。

十七世纪初的宗教比良西科在很多方面都很典型的例子是由巴伦西亚大教堂的乐正胡安·博蒂斯塔·卡梅斯（1582—1643）创作的，幸

存七十一首，作于1613—1618年和1632—1638年，他是一位拉丁文教堂音乐和比良西科都很多产的作曲家。

《愿你喜乐》（Bien te pueses alegrar，W.20）是卡梅斯的风格和这种体裁的代表，其中提到了圣餐的无酵饼，显示出这首比良西科是为圣体节而作的，无酵饼在这个节日神秘地变形为基督的身体，在仪式的行进中穿过街道。它的歌词在第一段诗节中就用直接的和熟悉的语言表达了对圣餐的赞美："看吧，上帝把荣耀给了我的舌尖。"

为圣体节而作的比良西科既在申正经上演唱，也在下午的一种叫作"siestas"的特殊的音乐表演上演唱，按照传统在圣体节前一周的每天都唱，地点是在教堂里或教堂前，或户外的行进中。

在《愿你喜乐》中，引子叫作"通纳达"［tonada］，是由一个人声演唱的，接着是合唱的叠句，叫作"responsión"，它重复通纳达的歌词并对它的音乐进行加工。起初在通纳达中独唱声部的旋律，在合唱叠句中交给了第一女中音声部，在这个时期和前一个世纪的西班牙多声部歌曲中，旋律在一个内声部再次出现是很典型的。两段诗节由独唱者演唱，后面都紧接着通纳达的音乐，它与合唱叠句的音乐相类似，但是采用的新的歌词，而合唱叠句本身则使用原来的歌词。因此，实际上这部作品保留了十五和十六世纪的较早作品中的一种手法：把诗节分成mudanza（重复的乐句）和vuelta（叠句的音乐），在其中用倒转韵律的新歌词演唱。

卡梅斯的这部作品的音乐保留了一些可以追溯到前一个世纪的世俗比良西科的特点：音节式的歌词谱曲、三拍子、经常出现三对二和切分音。这些特点在整个十七世纪的宗教比良西科中仍然是很典型的。在当时的其他欧洲国家的音乐中找不到这种切分节奏的风格。卡梅斯的比良西科的一个新特点（实际上这是在早期西班牙音乐中就有的一个特点）是既没有歌词也没有数字低音标记的通奏低音声部，可能是由竖琴、吉他或管风琴用适当的和弦演奏的。

到了十七世纪中期，宗教的比良西科的发展有三点是明显的：1.一种长而精致的合唱叠句，通常包括了各种对比的织体，让独唱者与各声部和整个合唱队的各种结合相对比；2.在特定的角色或人物之间插入对话，通常在诗节中，但有时也在引子内部；3.对定型化的族群的表现（法国人、葡萄牙人、意大利人、黑人、几内亚人等等），特别是在

圣诞节的比良西科中，或许是通过使用方言或西班牙语和葡萄牙语的变形来暗示民间音乐。

一个可以说明所有这三种十七世纪中期的发展的例子是胡安·古铁雷斯·德·帕迪拉（约1590—1664）的《嘿，弗拉西奎洛先生》。在这首作品中（A.82），引子中包括了很多的织体变化和对话，它们只演唱一次。其中，弗拉西奎洛先生和托马斯先生的性格由不同的成对的带词声部来表现。但这可能只是一个记谱上的权宜之计，允许这部作品只用人声来演唱，而不用伴奏乐器。引子的结尾有一个十八小节的片段，只用两个人声声部来写，标记着“Andrea”和“Ynes”的名字。在其他声部中没有响应的甚至带休止符的片段。这个片段的歌词就是合唱叠句的歌词，在全部六个声部中都是这样。或许这也代表了一种为带伴奏的独唱而作的替换版本，而六个声部的合唱叠句是用于没有伴奏乐器的版本。

这部作品的织体与和声在那些十七世纪的比良西科中是很典型的，它使人想起流行或民间的音乐风格，包括比良西科所属的次级体裁“内格里拉”［negrilla］，这种体裁（就像《嘿，弗拉西奎洛先生》）从一个西班牙人的观点来描述非洲黑人的语言和行为。在《嘿，弗拉西奎洛先生》中没有模仿手法的运用，但几乎都是和弦式的织体，在声部之间只有偶尔的节奏互动。在很多地方，例如在合唱叠句中，基础音（basis，这是哈尼什在1608年和里皮乌斯在1612年使用的术语，即现代理论中所说的和弦的“根音”）在五度的音高上摆动（C、G和D），带有大三度，也许暗示了意大利音乐在世纪中期的频繁的终止式。在其他地方，例如在引子中，和声暗示了与级进和三度相联系的和弦进行。一般来说，和弦似乎既没有像恰空舞曲那样形成模式，也没有像卡里西米的一些作品中那样被组织起来引向最后的和弦。在活跃的、切分的节奏和很快的速度的结合中，十七世纪比良西科的和声风格似乎与这个时期的任何其他欧洲音乐都不相同。

《嘿，弗拉西奎洛先生》的歌词，胡安·古铁雷斯·德·帕迪拉作曲

墨西哥，普埃布拉，1653年

（引子）

“嘿，弗拉西奎洛先生！”	“¡Ah,sioloFlasiquillo!”

“什么事，托玛先生？”	“¿Qué manda,siolTomé?”
“我们所有乐器的音都调好了吗？”	“¿Tenemo tura trumenta templarita cum consielta?”
“是的先生，你可以告诉我的主人，	“Si,siolo ven,poté avisa voz a misé,
黑人已经笑得要倒下，并很想去跳舞。”	que sa lo moleno ya cayendo de pula risa y mulliendo por baila.”
“叫他，快去叫他！	“¡Llámalo,llámaloaplisa!
因为白人已经来了，孩子在等待，	que ha veniro lo branco ya,y lo Niño aspelando sa,y se aleglala
哈，哈，哈，	ha ha ha ha,
他会喜欢桑本巴琴	con la zambambá
哈，哈，哈，	ha ha ha ha,
也会喜欢瓜康贝琴	con lo guacambé,
还有雪橇铃。”	con lo cascabé.”
“是的，托玛先生，	“Si,siñoloTomé,
我们将演奏雷贝克琴，	repicamo lo rabé
让安东演奏铃鼓，	y a la panderetillo Antón
我们黑人将要随着悦耳的音乐（son）跳舞。”	bailalemo' lo'neglo al son.”
（合唱叠句）	
Tumbucutu，cutu，cutu	¡Tumbucutú,cutú,cutú,
让我们慢慢地、轻轻地演奏！	y toquemo posito,querito!
Tumbucutu！	¡Tumbucutú!

不要惊吓了小耶稣！	¡Nopantemo a lo Niño Jesú!
（诗节1、2、3）	
1.我们黑人都来自几内亚，	1 Turn neglo de Guinea
是应邀前来的。	que venimo combirara:
Ade带来了他的女仆，	Adé tlaesu criara,
Mangla穿着他的制服来了，	Mungla ve con su liblea;
因此白人可以知道	y plu que lo branco vea
我们在为一位白人的国王服务，	que Re brano nos selvimo,
Ade开玩笑地用一根棍子逗那个孩子："Bu！"	con vaya Adé un lamo，plimo，y halemo a lo Niño："¡Bu!"
重复合唱叠句	Repeat the Responsión
2.作为一个外科医生，	2 De mérico y cilujano se vista Minguel aplisa,
快让米盖尔穿好衣服，	pues nos culaJesuclisa
耶稣基督要用他的手为我们疗伤。	la helilas con su mano.
让我们跳加纳利舞和比拉诺舞，	Baile el canario y villano,
但是人们不应该追究，	más no pase pol detlás
踢你一脚的驴子或"哞哞"叫着的牛。	de mula que da la izas！,de toro que dirá"Mu."
重复合唱叠句	Repeat the Responsión

3.安东尼罗带着他来自普埃托里科的腰带，	3 Antonilo con su sayo,que tlujo re Puelto Rico,
将要打扮成一只猴子出现。	saldrá vestiro re mico,
米盖尔要装成一只鹦鹉。	y Minguel re papagayo,
当我要来崇拜他时，	y cuando llegue a adorayo，
我要向孩子说，	al Niño lediréasi:
“如果你为我哭泣，	“Sitúllola pol mí,
我将为你感到幸福。”	yo me aleglamo'po!Tú.”
重复合唱叠句	Repeat the Responsión

在这首作品的引子的对话中，弗拉西奎洛先生和托玛先生唱了一种变形的西班牙语，通常代表了非洲人的语言方式，经常在一首内格里拉中出现。人们讨论用son的音乐来跳舞。西班牙语中的son这个词今天仍然应用在多种民间歌舞中，特点是十七世纪比良西科中的三拍子和三对二赫米奥拉。尽管比良西科和内格里拉的切分节奏和呼应形式被归于非洲的影响，但早在十五世纪这一时期，这两种特征都是西班牙和葡萄牙的比良西科的典型特点。

在为圣诞节申正经而写的比良西科中，种族固有印象和对民间歌舞的引用有什么意义呢？也许原因在于十七世纪圣诞场景的兴起，特别是在玩偶和模特的民间艺术拉洋片中（creche，至今还在使用），其中，每日生活的场景和各色人等被用来对普世的重大事件进行图解（见图10-1）。这种概念和西班牙王国的官方政策是一致的，它积极地推进一种多种族帝国的理想。

《嘿，弗拉西奎洛先生》的作曲者是胡安·古铁雷斯·德·帕迪拉，他1653年在普埃布拉大教堂为圣诞节的申正经而创作了这首作品。普埃布拉是新西班牙（今天的墨西哥）最重要的城市之一。

就像前面提到的，西班牙和葡萄牙在他们的殖民地建立了与伊比利亚半岛的省份同等地位的传教的教会和大教堂。因此，带有乐师

（通常是有资质的作曲家）的小圣堂很早就在加纳利群岛的拉斯帕玛斯（1514）、西印度群岛的卡塔吉纳（1537）、墨西哥城（1539）、库斯科（1553）、波哥大（1584）、马尼拉（1586）、普埃布拉（1603）、利马（1612）、里约热内卢（1645）和加拉加斯（1671）建立起来。在墨西哥城的大教堂里，本土的乐手早在1543年就出现在薪酬名册中。帕迪拉在普埃布拉大教堂的后继者是他的学生胡安·加西亚（约1619—1678），他也许是最早在新大陆诞生的欧洲艺术音乐的作曲家。

尽管合奏乐器而不是那些通奏低音小组早在卡梅斯的一些比良西科中就有预示，肖姆管、古大管和木管号在比良西科演唱中的使用记录贯穿于整个十七世纪，显然是按照有歌词的声部来演奏的，重叠或取代人声。比良西科中专门为小提琴而写的声部只是随着意大利的影响在十七世纪末出现时才变得常见。这种比良西科的一个例子是塞巴斯蒂安·杜隆（1660—1716）为女高音、两把小提琴和通奏低音而作的《Corazón,que suspiras atento》。他从1672年开始在西班牙的几个城市的大教堂工作，后来在1691年作为管风琴师加入了皇家圣堂，并在1702年成为那里的乐正。

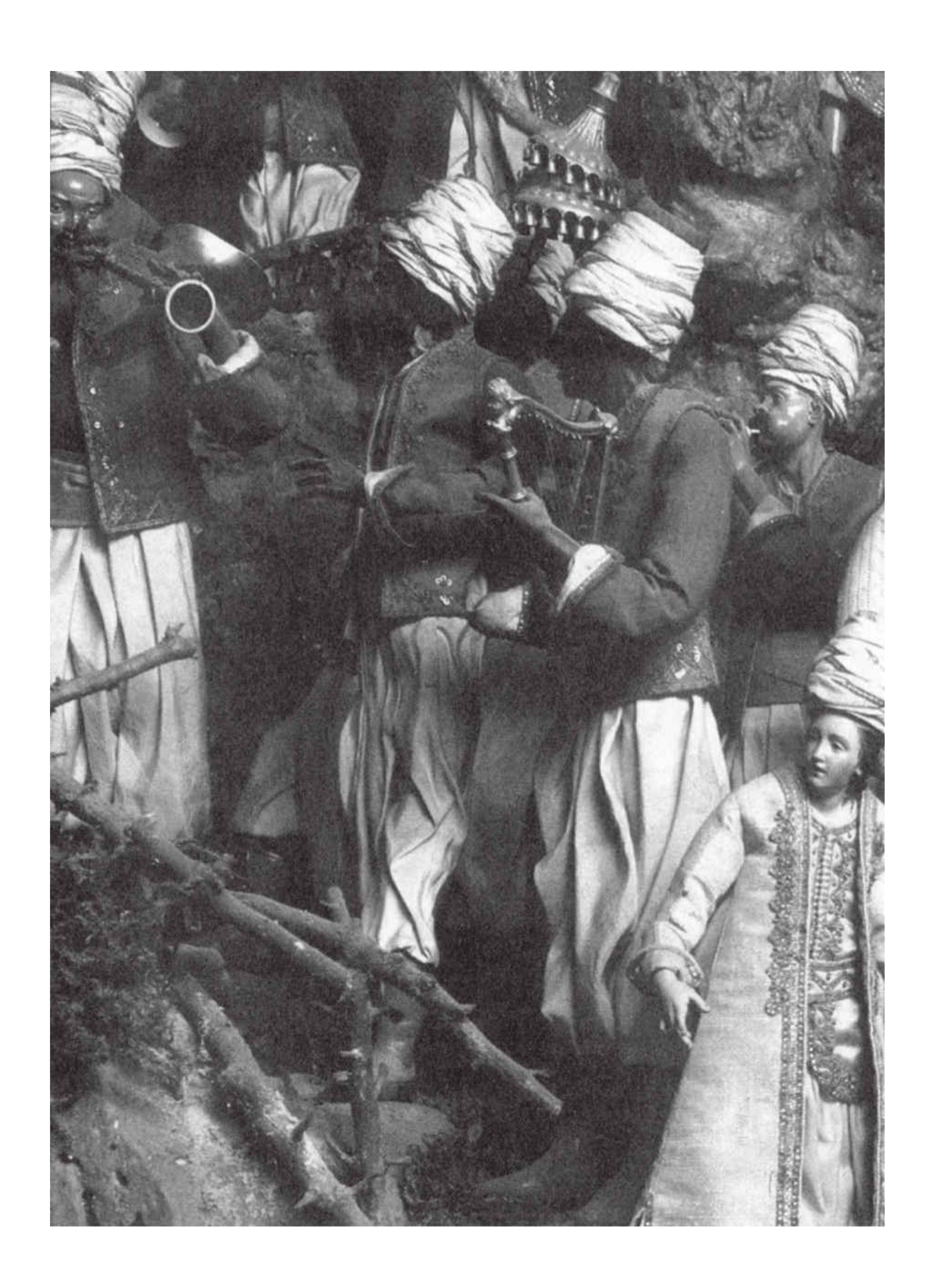


图10-1 绘画细节展示了十八世纪的一场圣诞场景表演［creche］中的非洲音乐家，来自那不勒斯圣马蒂诺国家博物馆的米凯勒·库奇尼埃罗的收藏

早在1678年，印刷成书的歌词显示，宣叙调和咏叹调在托莱多大教堂的一些比良西科中已经开始取代诗节了。到了十八世纪初，可以发现比良西科和当时的意大利康塔塔很相似，在它们的资料中经常被称为康塔达［cantadas］。一个早期的例子是《啊，谁能追上她？》［O quien pudiera alcanzar？］，被认为是一个叫作胡安·德·托雷斯的人作的。在十七世纪的记录中，有几个叫这个名字的音乐家，但他们与这部作品都没有肯定的联系。这部作品有三首返始咏叹调，与宣叙调交替，有快速的小提琴声部，还有一种可以和十八世纪初意大利作曲家相比的和声风格。

甚至在宣叙调和咏叹调渗入之前，宗教的比良西科就与戏剧和舞台的壮观场面有了联系。文献的证据显示，比良西科有时在日课的申正经演唱时是穿着戏装的，带有场景的元素和动作。这种舞台化的东西似乎在圣诞节的比良西科中最为常见，它包括各类族群之间的对话。有时，比良西科也被包括在一种叫作“圣餐剧”的宗教剧中。

圣餐剧

圣餐剧［Autos Sacramentales］是一种用西班牙语（或其他本地语）表演的寓言剧，它的歌词涉及圣餐仪式的一些方面。这些剧在圣体节期间在可以拉到各地的马车上演出。它们被认为是从作为圣体节行进的一个传统部分的更早的幽默短剧中发展出来的。最早的书面形式的圣餐剧是十六世纪出现的。到了十七世纪，很多剧词是由当时的主要的宫廷作家写的。在洛佩·德·维加和佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡的作品中，圣餐剧完全成为一种巴洛克宗教戏剧的体裁，它的音乐有一种被整理和扩展的作用。尽管它总是涉及感恩祈祷的内容，但十七世纪的圣餐剧包括了非常广泛的附加主题，通常直接图解或对西班牙君主政治的作用做出比喻，说它是全世界天主教的主要的捍卫者和促进者。

到了十七世纪，使用三架马车演出圣餐剧成为习俗，每架马车上有一个大约三十二乘十六英尺的平台——两个车是为了搭布景（图10-2），一个车是为了演员表演。在队列行进中有好几组这样的马车，每一组都表演自己的圣餐剧，在城市广场的人群中呈现了一系列的戏剧表演。表演者通常是专业的，由市政府或平信徒的协会成员给报酬，后者通常参加圣体节的队列行进。

虽然圣餐剧的对白是说的，但主要角色经常插入有表情的歌曲，一个在台下的合唱队通常提供对戏剧气氛的评论。这种戏剧音乐将在后面加以讨论。圣餐剧的最重要的作曲家之一是克里斯托巴尔·加兰（Cristóbal Galán，约1630—1684），他从1664到1667年是塞哥维亚大教堂的乐正，后来在马德里的皇家修女院工作，好几位皇室的夫人都曾在那里宣誓出家当修女。

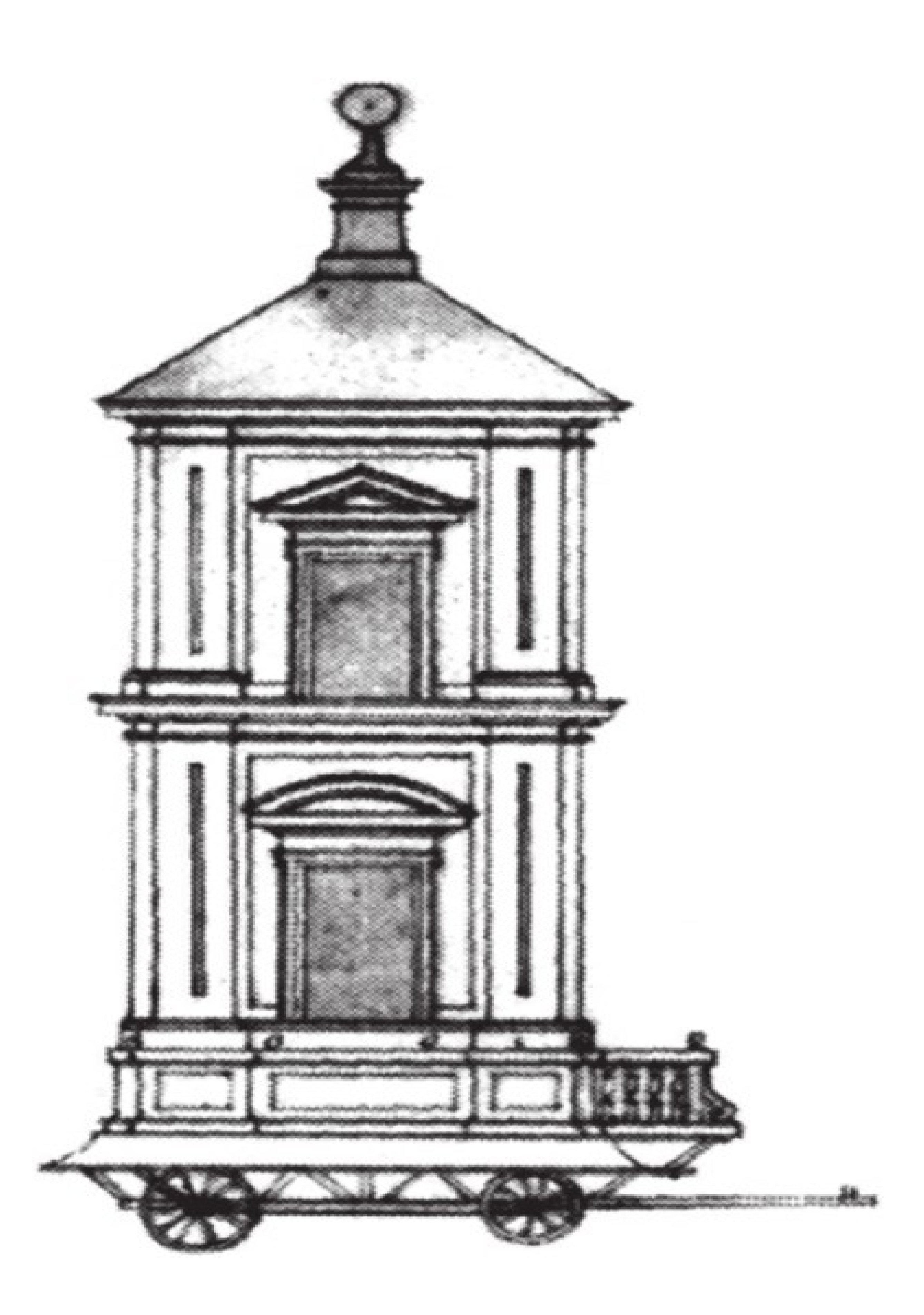


图10-2 一架1646年的上演西班牙圣餐剧的带布景的马车

声乐的室内乐

尽管在十六世纪末可以看到西班牙的复调牧歌和为三或四声部而作的声乐曲对意大利的模仿，但是1600年前后伊比利亚半岛的世俗声乐作品的主流，是来自一种叫作"浪漫曲"［romance］的西班牙叙事歌。

从1580年代开始，传统的浪漫曲的诗歌风格被"新浪漫曲"的风格所取代，它被认为是不那么博学、严肃和深奥，而是更加自然，通过与传统的和流行的诗歌的再次接触而重获生机。在这个发展过程中最有影响的诗人是洛佩·德· 维加。

在十六世纪，一首浪漫曲的歌词总是一首分节的诗歌，其中每一节有四行，每一行有八个音节，偶数行有相同的韵脚。十七世纪开始后不久，浪漫曲更经常带有一段叠句（副歌），在每节歌词的前面或后面出现。到了1620年代，这些叠句可能变得很长和很精致，歌曲按照自身的要求组成，带有精美的、传统的内部形式结构。

这种十七世纪初（约1625年）的混合型浪漫曲的一个例子是胡安·布拉斯·德·卡斯特罗（Juan Blas de Castro，约1560—1631）创作的《村妇回家》（A.83）。他是雅克布·佩里和蒙特威尔第的同时代人，是西班牙菲利普二世和四世的宫廷室内歌手和吉他手。胡安·布拉斯年轻时还曾是诗人洛佩·德·维加在萨拉曼卡附近的阿尔巴公爵宫廷中的同事。

在《村妇回家》中，一段叠句出现在浪漫曲的第一个和第二个段落之间和歌曲的结尾处。这段叠句是一个"雷特里拉"［letrilla］的一部分，它是一种带有短小诗行的比良西科。这个"雷特里拉"用代表年轻女人的个人想法的抒情诗打断了浪漫曲的叙述。开始的叠句，或叫"雷特里拉"的头句［cabeza］，在一系列段落的结尾返回，使这部作品成为一首真正的浪漫曲。除了头句，"雷特里拉"包括两个对句［coplas］，每个都跟着一段修饰的叠句［estribillo］，它以两个可变的诗行开始，起到一首比良西科的返回［vuelta］的作用。

这个“雷特里拉”的头句在与《村妇回家》的其余歌词分开的诗歌来源中可以找到。因此，似乎是一种独立的诗歌，或者作为一种叫作“塞吉迪亚”［seguidilla］的传统歌曲的歌词。塞吉迪亚是一种流行的舞蹈歌曲，四句歌词是七、五、七、五音节构成的诗节，通常是三拍子，采用两个六小节的乐句，是上下句的呼应关系，在每句的结尾有切分音。典型的塞吉迪亚以节奏的变化为特征（两行歌词）



。实际上，那种节奏在《村妇回家》的叠句的不变的部分以其纯粹的形式出现（第36—41小节），它可以是一首塞吉迪亚的直接引用。

《村妇回家》的主题是乡村之恋，而不是宫廷之恋，这在文艺复兴时期欧洲各国的声乐作品的歌词中都是常见的。它在被其他欧洲国家的传统放弃之后，幸存于十七世纪的西班牙和葡萄牙的宫廷歌曲中。当然，它代表了贵族对乡村生活的看法，与西班牙巴洛克时期的大画家委拉斯凯兹（1599—1664）表现日常生活的绘画体裁很相似（图10-3），他把现实主义和卡拉瓦乔的戏剧性的明暗对比结合起来，采用了技巧高超的笔触、协和的色彩，达到形式与织体、空间、光线和气氛的效果。

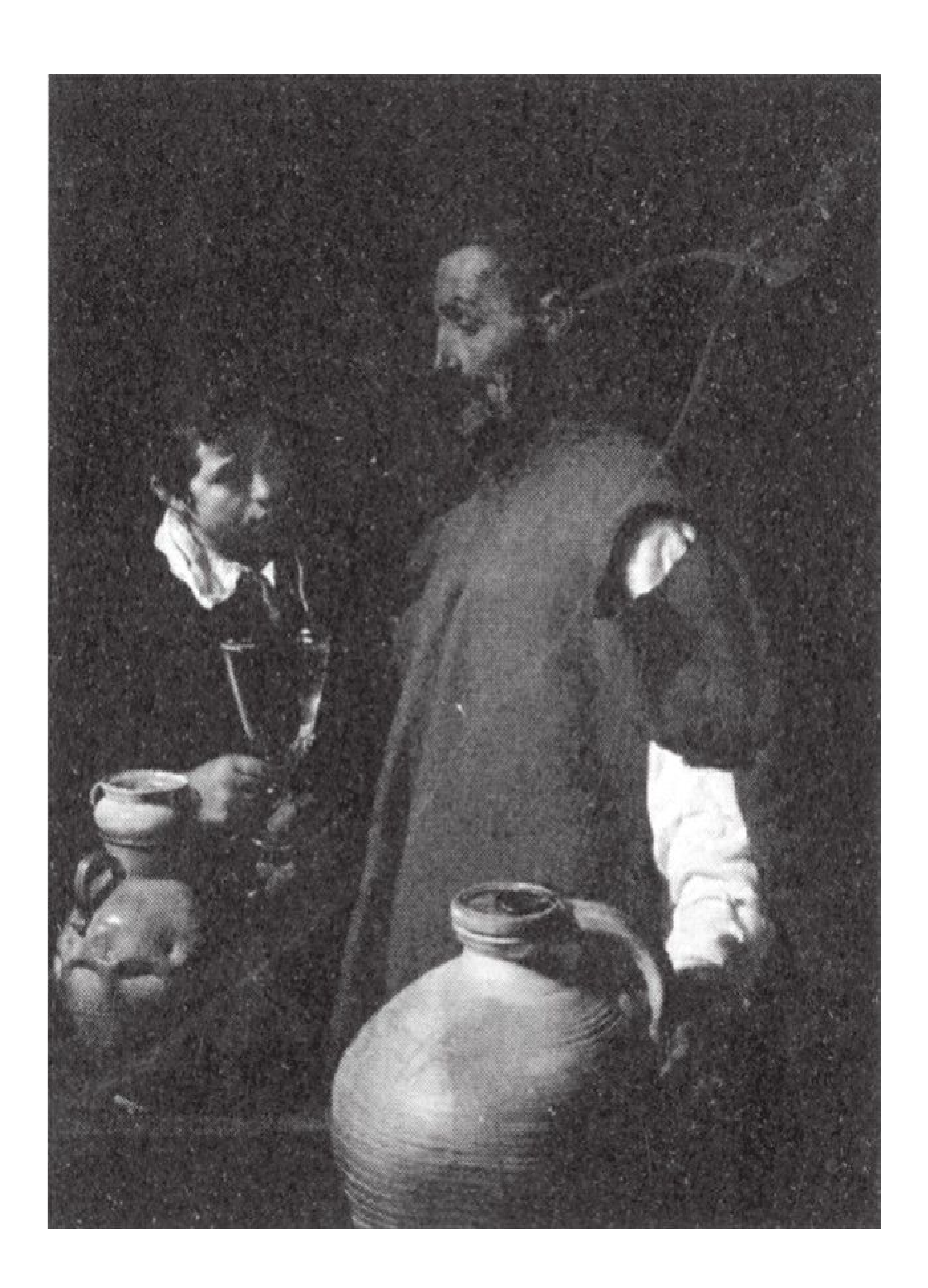


图10-3 委拉斯凯兹，《塞维利亚的运水夫》（约1619年）

《村妇回家》（约1625）的歌词，作者：胡安·布拉斯·德·卡斯特罗

浪漫曲，第一诗节	
村妇站在	Estávase el aldeana
她家的门口，	a las puertasde su aldea,
盼望着傍晚返回农家庭院的小伙子们。	viendo venir por la tarte los zagales de las eras.
插入letrilla，用它的句头	
他们敲响了熄灯的钟，	Tañen a la queda,
我的爱人还没有来，	mi amor no viene,
田野中发生了什么事，	algo tiene e el campo
把他滞留了。	que le detiene.
letrilla的第一个对句	
熄灯的钟响了，	A laqueda tañen,
剑被放在一旁，	espadas quitan,
幸运的人	con su esposo cena
和她的丈夫一起吃饭。	quien tiene dicha.
letrilla的第一个叠句，以带有返回功能的两行开始	
天亮时，	A salir del día
我缺少的那位离开了，	sefue mi ausente,
田野中发生了什么事，	algo tieneen elcampo
把他滞留了。	que le detiene
letrilla的第二个对句	
清晨他早就离去	Qué mal hizo enirse
引起了什么麻烦	tan da mañana,
如果是在午夜，	si a la media noche

他是会回来的。	venirpesava.
letrilla的第二个叠句，以带有返回功能的两行开始	
既不是晚餐、妻子，也不是床，	Cena，esposa y cama
把他带回我的身旁。	non me le buelven，
田野中发生了什么事，	algo tiene el campo
把他滞留了。	que le detiene.
浪漫曲，第二诗节	
马车拉满了	Cargados losalto carros
金色的麦垛，	de espigas doradas llevan，
车轮也加入了	y a sus rústicoscantares
它们淳朴的歌声。	van ayundando las ruedas.
浪漫曲，第三诗节	
西尔维娅问了每一个人，	A todospregunta Silvia，
但是感觉很羞愧，	pero con mucha verguença
如果，即使近期结婚了，	de que recién desposada，
他们也会谅解她的关注。	por cuidadosa la tengan.
浪漫曲，第四诗节	
伊内斯的小伙子来了，	El zagal de Inés venía，
卡希尔达和罗伦查的也来了，	el de Casilda y Lorença;
因为他们是他的朋友，	como son amigos suyos
她的嫉妒和痛苦也增加了。	crecen su imbidia y supena.

浪漫曲，第五诗节

当她看到他们	Quando vio que y tañían
敲响熄灯的钟声，	lacampana de la queda
召唤那些男孩子时，	a recojer los mancebos，
她一边在门前哭泣，一边说：	dio llorando a la puerta：

letrilla的头句作为结束的叠句

他们敲响了熄灯的钟，	Tañen a la queda，
我的爱人还没有来，	mi amor no viene，
田野中发生了什么事，	algo tiene e elcampo
把他滞留了。	que le detiene.

《村妇回家》的音乐是为四个人声写的，上方两个声部具有类似的旋律上的重要性，低声部作为和声的支持，剩下的一个声部作为填充。就像这种体裁所常见的，它的诗节保留了旧的浪漫曲的特点——音节式的歌词谱曲，每行一个短小的乐句，很少有歌词的重复，主调织体，狭窄的音域，以及频繁的音高重复。这些特点可能是一种更早的吟诵风格，或者甚至是属于口传传统的演唱长篇叙事诗的音乐公式的残余。“雷特里拉”的叠句在这里像大多数例子一样，在织体、节奏和旋律的外形上都更长和更多变。其中我们发现了切分音和三对二这种十七世纪西班牙和葡萄牙声乐作品中的独特性格。这些特点被认为来自流行歌舞的风格。甚至有可能的是，特定的传统或流行的音乐和歌词被吸收在《村妇回家》中。

西班牙浪漫曲的歌词经常有吉他的指位谱写在上方（几乎只在意大利的乐谱手稿中）。显然是为了独唱声部的表演。当一种少见的浪漫曲的独唱版本用线谱记谱并有多声部加工时，旋律被放在第二声部，独唱的曲调被稍作扩展以适应对位。实际上，人们推测，大部分为三个或四个人声而作的通过记谱而幸存的西班牙声乐室内乐，都是以一种广泛表演的口传的独唱声乐曲目为基础的。

尽管有很多来自十七世纪初的西班牙的吉他伴奏的独唱歌曲的描述，但实际上在大约1650年通奏低音记谱传入西班牙之前，在那里是

没有吉他伴奏的记谱的。为了填补这个空白，学者们从十六世纪的比韦拉琴（vihuela，西班牙琉特琴）的伴奏做出了推测，它们可以是对位的，也可以是和弦式的。一个特别的例子是胡安·阿拉内斯于1624年在罗马逗留时发表的《第二卷歌曲和比良西科，为一个到四个声部而作，带有罗马式的西班牙吉他指位谱》。他遗失的第一卷想必是在他刚到罗马不久的1623年发表的。

最后的含有三和四声部的浪漫曲的室内声乐的大型曲集［cancioneros］，包括一些马特奥·罗梅洛的作品，是大约1655年在马德里编辑的。在这个时候，新一代西班牙歌曲作者正在为独唱的声乐与通奏低音创作世俗歌曲。这些人包括胡安·德尔·瓦多·格梅兹（1625以后—1691）、克里斯托巴尔·加兰（约1630—1684）、胡安·弗朗西斯科·德·纳瓦斯（约1650—1719）和塞巴斯蒂安·杜隆（1660—1716），这些音乐家都在马德里的皇家宫廷工作。这些独唱歌曲大部分都保持了早期比良西科中的叠句与对句的交替，以及大量使用带有三对二和切分音的三拍子。在十七世纪末，带有意大利风格的宣叙调和返始咏叹调的西班牙室内康塔塔与室内声乐曲目中的传统曲调结合起来。

舞台音乐[1]

马德里、塞维利亚、巴伦西亚和瓦拉多利德等地在十七世纪繁荣的商业剧场上演的戏剧属于“新喜剧”［comedia nueva］的体裁，在很大程度上这是由诗人洛佩·德·维加发展起来的。这些戏剧有三幕，台词是多种韵律的韵文，用一种逼真的方式混合了滑稽的和严肃的因素与角色。这些戏剧的情节一般都设在当代（即十七世纪），不考虑古典戏剧的时间、地点、人物和情节的统一。

在“新喜剧”中，音乐被认为要有助于烘托逼真的效果。于是，当歌曲可能在真实的生活中演唱时，熟知的歌曲就要被演唱。同样，器乐曲会出现在对庆典、行进、号角、战斗和舞蹈进行描绘的时候。另一方面，超自然的事件通常伴随着在后台演唱或演奏的非现实的音乐。无论台上或后台的音乐都要反映场景的情绪或主题。新喜剧中的声乐曲一般是按照与上述的室内声乐曲相同的形式和风格创作的。不过，在大多数情况下，这些歌曲是由一位独唱者（通常是女声）在一把吉他的伴奏下演唱的。

尽管标准的新喜剧偶尔也为皇家表演，但带有精美的机关布景的壮观音乐表演在十七世纪上半叶的西班牙宫廷却并不常见，这主要是因为严格的礼仪常规和玛格丽特女王（1598—1611年在位）的反对。在重大场合，例如菲利普三世的儿子在1605年的出生，一场假面舞会按照英国假面舞和法国宫廷芭蕾的规格上演。为了1605年的庆祝，大厅悬挂了描述西班牙国王的荣耀的挂毯。来自皇家圣堂的两个唱诗班面对面地坐着，交替演唱赞颂国王和他的家族的歌词。

西班牙戏剧史在十七世纪的重大突破是菲利普四世与奥地利的玛丽安娜于1649年的联姻。这场婚姻在1640年代末导致了西班牙君主国在经济、政治和军事上逆转。随着相对繁荣的再次出现，在女王的支持下，菲利普开始实行了一种新的政策，利用戏剧来影响重要的和有权势的贵族朝臣。佩德罗·卡尔德隆·德·拉·巴尔卡发展出一种新的戏剧，它带有高度的道德色彩，逐渐增加的象征主义和一种清晰的政治信息。音乐在其中也变得更加突出，被赋予了更多的戏剧上的重要

性，以至于现代学者们经常把它们叫作半歌剧。有些对话是演唱的，而不是完全的说白，就像在早期的西班牙音乐戏剧中那样。

卡尔德隆的第一部半歌剧是1652年《野兽、光线和石头》［La fiera，el rayo y la piedra］，对皮格马利翁（塞浦路斯国王，热恋自己雕的少女像——译注）的神话故事做了戏剧化的处理，其中的雕塑者赋予了他的雕像以生命，很明显地离开了西班牙新喜剧的现实主义精神。在第二幕中，按照脚本上的指示（音乐已遗失），"丘比特要用宣叙调风格唱着入场"，在其他的一些地方，诸神的对话也可能是用宣叙调风格演唱的。然而，由于凡人显然是不能理解宣叙调的，当诸神向他们打招呼时，他们唱起了分节歌。凡人都用普通的语言来交谈。这些区别成为卡尔德隆的半歌剧的惯例。

卡尔德隆的第二部半歌剧《安德罗墨达和珀修斯的命运》（Fortunas de Andrómeda y Perseo，1653）的音乐，甚至舞台设计都被保存了下来。在这部戏中，卡尔德隆显然与当时最重要的宫廷作曲家胡安·伊达尔戈（Juan Hidalgo，1614—1684）进行了合作。伊达尔戈为卡尔德隆后来的此类作品提供了大部分音乐。就像卡尔德隆的大部分半歌剧一样，这部戏也是以一个古代神话为基础。墨丘利和帕拉斯两位神仙想要对凡人珀修斯的忧虑表示安慰，告诉他说，他的父亲就是主神朱庇特。为了泄愤，不和女神厄里斯试图阻挠他们的计划，但最终被打败了。这个故事是想要表明，一个君王（朱庇特）和他的贵族们（诸神）如何能通过提供平安和公正为百姓带来福祉。

在《安德罗墨达和珀修斯的命运》中，我们首次发现了幸存的西班牙戏剧中的宣叙调。与意大利的宣叙调不同，西班牙的宣叙调倾向于运用音型化的节奏，甚至运用三拍子、反复、更广的音域、更宽的旋律轮廓，以及更活跃的低音。这些特点的一个极端的例子是帕拉斯和墨丘利的对话，按照脚本（W.21a）上的指示，他们在其中"采用与凡人不同的方式，用宣叙调风格开始对话。这是一种音乐与朗诵的混合，既不是真正的音乐也不是真正的朗诵，而是一种吟诵的协和音，由乐器的合奏组来伴奏"。尽管低音在旋律和节奏上都很静止，声乐的线条包括了大量的单音重复，就像在意大利宣叙调中那样，但节奏是有模式的和重复的，并不企图模仿自然的语言（这是意大利宣叙调的一个目标）。这种宣叙风格的样板和来源可以在西班牙浪漫曲的四行体诗中，而不是在意大利歌剧或单声歌曲中找到。

遵循他的习惯做法，卡尔德隆让诸神与凡人交流时运用普通的歌曲，例如当梦神向睡着的珀修斯揭示他的父亲就是朱庇特时，唱的就是一首二重分节的咏叹调（AABB）。这里的音乐（W.21b）与宣叙调不同，有更活跃的低音线条，并且避免单音重复，但节奏的风格是类似的。在这一场中，珀修斯的回答使用了说白，这是适合于一个凡人的。

《安德罗墨达和珀修斯的命运》中的声乐重唱是由超自然的人物演唱的，他们代表了宇宙、王权和基督教的力量，但也由现实中的凡人来演唱。第一种类型的一个例子是神秘的重唱"是的，你不久将会知道"，提到珀修斯对他出生境况的了解。这种风格的四声部合唱（W.21c）带有一个反复演唱的叠句"未说便说，未知便知"，但是是由后台的无实体人声来演唱的，遵循的是为这种表达而确立的西班牙戏剧的惯例。

在第二幕，由不和女神（图10-4）召唤而来的复仇三女神，提供了强有力的戏剧性音乐的另一个例子。总谱上的描述这样写道："三位复仇女神出现在远方，身着华美的、特定的服装，首先，最令人称赞的是她们演唱的不协和音，那声音是压抑的和恐惧的。"（W.21d）实际上，三重唱包括了很多加重的和延长的不协和音，延迟的和不规则的解决，错误的和弦关系和非自然音的音程。这种描绘地狱的音乐在巴洛克时代的西班牙舞台上是常见的，以至于巴布罗·纳撒尔［Pablo Nassare］在他1723—1724年的《依据现代常规的音乐指导》一书中这样劝导他的读者："在天堂里，一切都是完美协和的。在地狱里，则是完全不协和、不一致和混乱的。"



图10-4 《安德罗墨达和珀修斯的命运》第二幕，不和女神召唤复仇三女神

西班牙宫廷并不忽视意大利歌剧。在1627年，一群在马德里宫廷的有影响的佛罗伦萨人委约创作了第一部完全用西班牙语演唱的歌剧《没有爱情的森林》，作曲者是一位来自博洛尼亚的宫廷琉特琴师菲利普·皮契尼尼（Filippo Piccinini，死于1648年），词作者是洛佩·德·维加。显然这些佛罗伦萨人希望支持当时尽管拥有丰富而优秀的文化遗产，却成为了一种二流势力的托斯卡纳大公国的威望。西班牙曾拥有意大利半岛上的托斯卡纳周边地区，因此，佛罗伦萨人除了寻求与西班牙的敌人法国结盟之外，也寻求来自西班牙宫廷的尊重和认可。

洛佩的在脚本的献词中说，这部歌剧"是用有点新奇的西班牙语演唱的"。尽管一种西班牙本土的宣叙风格在浪漫曲中早有运用，意大利的宣叙风格显然是完全不同的东西。一位佛罗伦萨人给家里写信说："国王被感动了，他处于好奇，聆听了宣叙风格，在这些地方它还是很新的东西，以至于那位在其他方面都很有能力的乐正，对此也一无所知。"另一封信上说，国王（菲利普四世）是一位训练有素的音乐家，他亲自按照乐谱进行了演奏。

不过，直到1660年之前，西班牙没有对意大利式的歌剧做进一步的尝试。人们可能会猜测，西班牙宫廷的有影响力的成员和音乐的机构能够很好地理解佛罗伦萨的代表们的动机，并且认为西班牙也有一种丰富的音乐遗产，它的威望是与西班牙的政治和军事的重要性相等同的。到了从头唱到尾的歌剧最终被西班牙宫廷所接受的时候，新的政治和军事的现实也出现了。

西班牙作曲家的第一部歌剧《深红玫瑰》是由胡安·伊达尔戈作曲，佩德罗·卡尔德隆作词，1660年上演的。尽管为这次演出的总谱遗失了，为同一脚本的第二次谱曲却幸存了下来并有记录。作曲者是托马斯·德·托雷荣·维拉斯科（1644—1728），1701年为秘鲁的利马宫廷而作。这是第一部新大陆的歌剧。伊达尔戈和卡尔德隆在1660或1661年合作的第二部西班牙歌剧《再虚无缥缈的嫉妒也会伤人》也幸存下来了。

头两部西班牙歌剧的演出场合是为庆祝比利牛斯和平条约在1659年的签订，它结束了西班牙和法国之间几十年的战争。它包括一个对菲利普四世的女儿玛利亚·特蕾莎和法国国王路易十四的未来婚姻的协议。在巴黎，人们用卡瓦利的歌剧《赛尔斯》并加上吕利的芭蕾来庆祝这个条约。西班牙的头两部歌剧是国王命令创作的，为了使马德里

宫廷不至于落后，就像卡尔德隆在他的《深红玫瑰》的前言里所说的："它完全由音乐贯穿，因为很想引入这种风格，以便其他国家看到它们最主要的东西遇到了对手。"

就像在他们以前的合作中那样，卡尔德隆和伊达尔戈从古代神话中寻找素材。《深红玫瑰》以维纳斯与阿多尼斯的神话为基础，阿多尼斯被野猪杀死，因为他没有服从爱神维纳斯，受到战神马尔斯的影响而倒下。阿多尼斯的血成为了"玫瑰红"。歌剧的结尾维纳斯与马尔斯的和解明显地象征了西班牙和法国之间的和平。

《再虚无缥缈的嫉妒也会伤人》包含了很多在伊达尔戈的半歌剧中很典型的西班牙的常规做法。大部分分曲是分节的咏叹调、叠歌、主调风格的合唱，以及几种两拍子和三拍子的宣叙调。合唱的叠歌被用来分开场景，或强调重要的信息。合唱经常代表看不见的力量，或一群人共同的声音。叙述、呈示和对话经常被谱写成节奏上重复的分节咏叹调，而不是像意大利法国歌剧那样用宣叙调。伊达尔戈的真正的宣叙调一般保留在独白或情感爆发的地方使用。这是另一个与意大利的不同之处。一般来说，伊达尔戈所依赖的歌曲形式和音乐织体来自室内歌曲中的戏剧音乐，凡人演唱的歌曲与他们的性格类型是一致的。例如，一个乡村的角色唱一首塞吉迪亚，这是一种流行的舞蹈歌曲。然而，一个号手的角色则唱一首哈卡拉舞曲，这是来自城市舞曲的一种歌曲类型，总是与强硬和傲慢的威胁相联系。它通常采用小调式，带有反复的小调四音列的下行、六级音上的错误关系，以及弥漫和夸张的三对二节奏，典型的伴奏乐器是吉他。

尽管《再虚无缥缈的嫉妒也会伤人》曾在1679、1684和1697年再次上演，但在十七世纪再没有这样的西班牙歌剧被创作出来。流传下来并成为主导的体裁是萨苏埃拉，它与流行的娱乐有联系。

萨苏埃拉

尽管它根植于更早的戏剧实践，可以公平地说，萨苏埃拉是一种西班牙音乐戏剧的新体裁，它由卡尔德隆在1653年放弃了半歌剧之后发展起来。他的第一批萨苏埃拉是《阿波罗的桂冠》［El laurel de Apolo］和《海妖的深渊》［El golfo de las sirenas］，全都写于1657年，结合了熟悉的音乐种类和对白，采用两幕的形式，发生在乡村或田园的理想化的简单情节，普通的语言，比半歌剧有更多的喜剧色彩。它们的演出也比其他宫廷娱乐形式简单得多。

最早保存下来的萨苏埃拉的音乐是《嫉妒产生明星》（1672），词作者是胡安·韦雷斯·德·古埃瓦拉，曲作者还是胡安·伊达尔戈。作为西班牙商业化戏剧的一个传统，在这部萨苏埃拉和其他类似的作品中，所有的歌曲在情节的描述中都有一种现实的功能，其中的一些也支持戏剧的表现或性格描写。

随着卡尔德隆在1681年和伊达尔戈在1685年的逝世，西班牙特定的音乐戏剧的时代让位于一个过渡时期，其中，本土的歌曲形式与诸如简单宣叙调、返始咏叹调、加花装饰、长花腔和乐队的利都奈罗这些意大利的因素相混合。这种混合是塞巴斯蒂安·杜隆的三部幸存的萨苏埃拉（1680—1711）和一部幸存的从头唱到尾的歌剧《巨人的战争》（年代不详）中的特点。

然而，意大利的影响在西班牙的真正的泛滥是随着菲利普五世的继位而出现的，他是路易十四的孙子。这种泛滥与菲利普在法国长大完全无关。法国音乐受到西班牙宫廷的反对，在1679年，西班牙的哈布斯堡王朝的最后一位国王查尔斯二世的妻子玛丽-路易斯·德·奥尔良带了三十八位乐师和一位舞台设计兼脚本作家来到马德里，徒劳地试图把法国歌剧带到西班牙。西班牙音乐中的意大利味道是由于菲利普五世的意大利妻子的影响，他的第一任妻子是萨沃伊的玛利亚·露易莎·加布里埃拉，第二任是他于1714年迎娶的帕尔玛的伊萨贝拉·法内塞。

由于路易十四拒绝从法国王位继承人中排除菲利普五世，英格兰和奥地利王国害怕西班牙和法国，连同它们广阔的领地，最终会在菲利普的统治下联合起来。为了防止这一点，它们进行了西班牙继承权

的战争。在这个过程中，菲利普在那不勒斯指挥了一支军队。当他返回以后，一个意大利歌剧团在1703年到达马德里并演出了切斯蒂的《金苹果》（1668年作）。同年，这个歌剧团赢得了在马德里的主要剧院演出的垄断权。一些西班牙的作曲家，如安东尼奥·德·里特莱斯（1673—1747）和何塞·内布拉（1702—1768），试图通过适应意大利风格来竞争，但是本土的风格和体裁，甚至是萨苏埃拉，都是直到十八世纪中叶以后，才被意大利音乐所取代。

键盘音乐

十七世纪西班牙最重要的键盘乐器是管风琴。尽管这个时期伊比利亚的拨弦古钢琴很有名，但没有特别为这些乐器而写的音乐作品幸存下来。另一方面，很多西班牙和葡萄牙的管风琴音乐在拨弦古钢琴上也可以演奏，因为它从来不用踏板。

尽管巴洛克时期的伊比利亚管风琴按照地区有所不同，但它们有着某些共同的特征。通常，它们只有一个键盘和胸前机械装置。如果有踏板，一般不多于八个或十个，它们只是降低了它们上方的手键，而不是驱动一套分开的音管。它们大概是用来保持低音或在终止时提供一个倍低音。西班牙和葡萄牙的大教堂的管风琴有多达十二列的音管，既有笛管也有簧管。大约十七世纪中期，卧式的小号音管在伊比利亚半岛很流行。一般来说，伊比利亚的巴洛克管风琴的音响是雄壮而辉煌的。

西班牙和葡萄牙的管风琴的一个独特之处是"分开的音栓"，允许中央C以下的音在一套音管上演奏，同时中央C'以上的音，在同样的键盘上操作一套不同的音管。这造成了这样的可能性，例如，右手弹的音听上去比左手弹的要低。"分开的音栓"的最常见的用法是孤立一个低音线条，通过使用一种更强的混合来使它在其他声部中凸显出来。

十七世纪西班牙和葡萄牙的键盘音乐的主要形式是蒂恩托（tiento，来自西班牙语tentar，原意为"尝试"）。这个名词与意大利的利切卡尔相似，就像利切卡尔那样，蒂恩托既可能是音型式的也可能是对位式的。

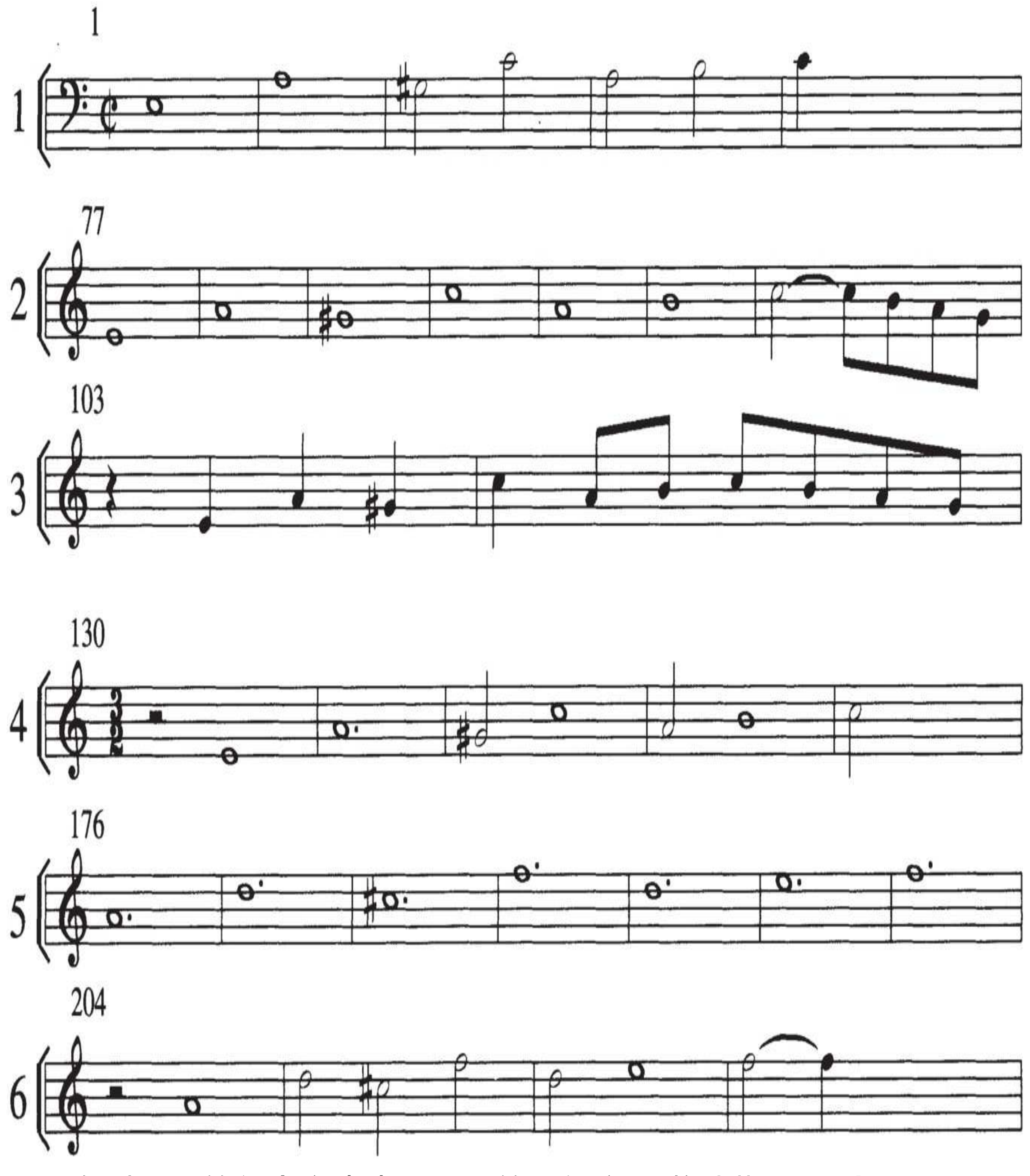
最早的蒂恩托是那些为独奏的比韦拉（西班牙琉特琴，调弦和演奏像琉特琴，但形状像吉他）而作的，例如，路易斯·米兰1536年的作品。第一位为管风琴写作蒂恩托的重要作曲家是安东尼奥·德·卡贝松（Antonio de Cabezón，约1510—1566），他是查理五世的盲人管风琴师。在他的蒂恩托中，可以看到严格的模仿对位、精致的减值和定旋律的技巧，有时集中在一部作品中。卡贝松的作品中已经具有巴洛克蒂恩托的很多特点，他是随后几代作曲家的楷模。

十七世纪第一位重要的蒂恩托作曲家是西班牙东北部的阿拉贡的塞瓦斯蒂安·阿吉莱拉·德·埃雷迪亚（1561—1627）。他的十三首幸存的蒂恩托中的五首被认为是单主题的——也就是说，它们集中在一个单一的动机上，提供了这个作品的模仿的基础。他的《第四调式的完整的（不分开的）蒂恩托》（W.22）用六种节奏的外形陈述了开始的主题（谱例10-2），使用的技巧与弗雷斯科巴尔第在变奏坎佐纳中使用的那些相似。在大部分乐句中，织体中的一个声部包含了装饰性的减值。由于像 $\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ 这样的切分音型和三拍子部分的交叉节奏，音乐的活跃性也有所增加，与西班牙和葡萄牙的比良西科和浪漫曲的那些特点相似。这些特点在阿吉莱拉的蒂恩托中是很典型的，并被后来的西班牙作曲家们所采用。

在阿吉莱拉的蒂恩托仍然与卡贝松的文艺复兴风格相联系的同时，弗朗西斯科·科里亚·德·阿劳索（或阿劳约）（1584—1654）所作的那些蒂恩托却由于它们不规则的节奏和令人震惊的音高与和声，而最早被认为是典型的巴洛克风格。在科里亚1626年创作的《蒂恩托曲集，并以"管风琴技能"为标题论管风琴音乐的实践和理论》中，有一首"采用第一调式和为低音的分开的音栓而作的第五首蒂恩托"（A.84），可以作为这些特点的范例。"为低音的分开的音栓"是指分开的键盘和带有大部分减值的主导声部是低声部，它会由于音栓的选择而变得更加突出。科里亚小心翼翼地不让这个低声部的上行高于中央C，并让所有其他声部都保持在这个音以上，以便键盘的划分与各声部中的音栓的划分相符合。对科里亚来说很典型的不规则节奏出现在第98—117小节，标记着符值比例的记号 $\frac{7}{2}$ （应该是 $\frac{7}{8}$ ）。这些小节以每小节七个音的跑动音型为特征，作曲家告诫我们，应该平均地演奏。意外的音高或不自然的对不协和音的处理出现在第22小节（没有恰当地解决不协和音A）、第50小节（升C和还原C同时的交叉关系）、以及第112—113小节（低音部不协和的F音的跳进）。在论文部分，科里亚讨

论了这些不协和音处理法的理论基础，以及增加没有标记的装饰音的恰当的方式。

谱例10-2：阿吉莱拉的蒂恩托中的主要动机的六种形式



在科里亚的很多学生中最重要的是何塞·西梅内斯（José Jiménez，1601—1672），他继承他的老师成为萨拉戈萨大教堂的管风

琴师。在西梅内斯的蒂恩托中，连续的模仿点的对比因素和持续的主题发展值得注意。他作于大约1650年的《第六调式的战斗小品》（W.23）属于十六和十七世纪广泛流行的为琉特琴、键盘、声乐和小乐队而作的作品，其中连续的模仿点是以小号式的三和弦动机和华彩的节奏为基础的。这首曲子包括一小段分解和弦的织体，它类似于当时的法国琉特琴和拨弦古钢琴的节奏织体。与西梅内斯在三拍子的部分所强调的节奏 相联系的交叉节奏，在整个十七世纪西班牙和葡萄牙的很多音乐体裁中都是很典型的。

十七世纪末最多产的蒂恩托作曲家是胡安·博蒂斯塔·何塞·卡瓦尼列斯（Juan Bautista José Cabanilles，1644—1712），他的一千多首幸存的作品包括了当时伊比利亚半岛键盘音乐的所有体裁（蒂恩托、短诗曲、巴拉塔、托卡塔、变奏曲和舞曲）。就像这个部分讨论的其他西班牙作曲家那样，卡瓦尼列斯是沿着早期西班牙作曲家开辟的路线继续发展的。因此，他把那些蒂恩托中的尖锐的不协和音、不寻常的旋律音程和惊人的和声进行叫作“错音”［falsas］，而实际上包含了强化特征的典型的西班牙“错音”可以追溯到阿吉莱拉。卡瓦尼列斯作于大约1690年的《第二十四首蒂恩托，采用错音和向上移位的第八调式》（A. 85）的特点是：半音下行的主题、增减三和弦，以及从期待的解决和弦突然离开。欧洲大部分其他国家的作曲家正在放弃十六世纪末的实验主义者发展出来的如此大胆的音高关系，转向更加严格的、可以预料的和声手法。一个主要的例外是英国，那里的作曲家（如亨利·珀塞尔）继续着半音调式和交叉关系的传统。

在蒂恩托之后，伊比利亚管风琴音乐最常见的形式是成套的短诗曲，它们的演奏取代了欧洲所有天主教国家的诗篇、赞美诗、常规弥撒的段落和应答圣咏中的交替部分的演唱。这类乐曲的一个简单的例子是为赞美诗《圣母颂》（A. 86）而作的短诗曲，选自十七世纪葡萄牙最重要的管风琴作曲家马努埃尔·罗德里格斯·库埃尔尤（Manuel Rodrigues Coelho，约1555—1635）作于1620年的曲集。在这里，素歌的旋律由男高音声部用全音符唱出，同时，其他声部采用减值的手法。库埃尔尤在同一曲集里的蒂恩托特别长而且富于变化，而他的变奏曲则显示了斯威林克的影响，以及斯威林克发展的英国-维吉纳琴曲的样式和卡贝松的影响。

竖琴和吉他

尽管各种竖琴自从中世纪起就在欧洲广泛使用，从十六世纪中期到十八世纪，它们在西班牙得到了特殊的发展。在阿隆索·穆达拉的《第三卷曲集，为比韦拉和数字低音而作》（1546）和胡安·贝尔穆多的《器乐的声明》（1555）中，讨论了竖琴的演奏技巧，并提供了这种乐器的乐谱。卢伊斯·贝内加斯·德·埃内斯特罗萨作于1557年的《新品位谱的曲集，为键盘、竖琴、比韦拉琴、管风琴素歌和对位而作》和安东尼奥·德·卡贝松作于1576年的《为键盘、竖琴和比韦拉琴而作的曲集》都包括了用一种单独的品位谱系统记谱的作品，在键盘乐器、竖琴和比韦拉琴上都可以演奏。同样，库埃尔尤在他的曲集《音乐之花》（1620）里的那些长而精致的蒂恩托中，把竖琴列为与键盘相交替的乐器。卡贝松声称："竖琴和键盘乐器很像，所有的键盘乐曲都可以比较容易地在竖琴上演奏。"从十六世纪中期到十七世纪末，竖琴是西班牙和葡萄牙的声乐作品中最爱用的伴奏乐器。就像前面提到的，它成为十七世纪伊比利亚大教堂和小教堂的一种不可缺少的乐器，并在这一地区保持了它作为一种通奏低音乐器的突出地位，几乎排斥了拨弦古钢琴。

自然音的竖琴要求演奏者用拇指按住一根弦，以便升高半音。十七世纪上半叶，自然音竖琴在西班牙的室内和宗教音乐中迅速被双弦的半音竖琴（图10-5）所取代。自然音的单弦竖琴继续在传统的和流行的音乐中使用，直到今天，它在拉丁美洲的音乐中仍然是重要的。

在十五世纪，当欧洲的琉特琴发展成为复调音乐而设计的六弦乐器时，带有腰部轮廓的有品的乐器开始影响到比韦拉琴和吉他，比韦拉有琉特琴那样的六根弦和调音，而吉他最初只有四根弦。在十五世纪末，五弦吉他在绘画中可以见到，在十六世纪末成为标准形式。尽管在十六世纪，类似于为琉特琴和比韦拉琴而作的一些复调音乐实际上是为五弦吉他而作的，但它通常被用于为声乐曲做和弦式的伴奏，特别是在十七世纪。

和弦的品位谱于十六世纪末在意大利发展起来。但是西班牙和葡萄牙的吉他手们使用低音的旋律线作为他们的指南，就像键盘乐手和

竖琴手那样。



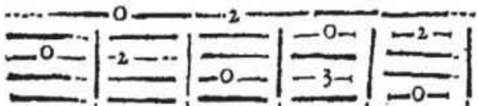
图10-5 一个双弦的半音竖琴，出现在十七世纪初的迭戈·瓦伦汀·迪亚兹的绘画《圣殿中的基督》中

一种新的吉他技巧和品位谱在大约1630年出现，其中用琉特琴品位谱记写的拨奏的音被加在用字母谱标记的和弦上（图10-6）。这种演奏风格和记谱系统是由加斯帕·桑斯［Gaspar Sanz］从那不勒斯和罗马带到西班牙的。他的《西班牙吉他音乐指南：从初学到演奏的方法》在1674年到1697年之间连带附加的部分一共印刷了八个版本，并引起了很多模仿者。

桑斯的《指南》包括托卡塔式的前奏曲、宫廷舞曲的组曲、和弦-低音模式的变奏曲（特别是帕萨卡利亚）、流行歌曲和小号华彩的改编曲，以及本土的民间舞曲。这些作品里有很多扫弦和拨弦技巧的混合，特别是在舞曲中，一种敲击性的节奏轮廓不同于其他种类的巴洛克音乐。桑斯还利用西班牙吉他的调弦的特性来突出一种重音的模式，就像在《哈卡拉舞曲》（A.87）中所做的那样，在那里，加强的和声从头四个乐句的每一个的前面抽取了如下的节奏型：$\frac{3}{4}$

桑斯的《哈卡拉舞曲》与十七世纪在欧洲其他地方可以看到的任何作品都不同，因为它勾勒出打击乐式的节奏模式，切开一个片段的旋律线，为它的上下方都配上大胆的和声乱弹的和弦。同样与其他地方不同的是带有复杂叠句的比良西科——形式中的形式——三拍子的作品和带有交叉节奏、切分音和三对二的片段；带有旋律线的合唱曲，经常来自一首传统歌曲出现在织体的中间；带有重复的节奏公式的宣叙调；半音的和不协和的调式的残存；表面上自由的和无目的的和声。西班牙和葡萄牙的音乐从十六世纪本国的风格和体裁中发展出这些独特的面貌，而不是吸收越来越具有世界性的欧洲巴洛克风格的来自意大利的创新。当这种世界性的意大利风格在十八世纪初最终侵入伊比利亚半岛的宫廷和教堂时，传统的、本土的体裁的特点和相关的乐器，特别是吉他和竖琴，在传统的、流行的和民间的音乐中幸存下来，特别是在被隔离的美洲新大陆殖民地。

Sanz's guitar tuning shown as tablature for the unisons, given in the order g', a', b', d'', and e'':



Sanz's guitar tuning transcribed into staff notation:

Sring number,
in order, beginning
with the highest: 1 2 3 4 5

Italian alphabet chordal symbols with corresponding tablature in Sanz's introduction:



The hand position for chord "O" in Sanz's illustration:



Chord "O" transcribed into staff notation, using Sanz's guitar tuning:

Sanz's *Alemanda: La Serenissima*, showing the combination of Italian alphabet chordal symbols with tablature for plucking technique:



Sanz's *Alemanda: La Serenissima* transcribed into staff notation:

Alemanda. La Serenissima



图10-6 加斯帕·桑斯在《西班牙吉他音乐指南：从初学到演奏的方法》（1674）中的调音和记谱

注　释

[1].这个部分以路易斯·K.斯坦因的［Louis K.Stein］《凡人的歌曲，与神灵的对话：十七世纪西班牙的音乐与戏剧》（Songs of Mortals,Dialogues of the Gods：Music and theatre in Seventeenth-Century Spain Oxford：Clarendon Press,1993）一书为基础。

第十一章
十七世纪末神圣罗马帝国的音乐

新的路德教虔信派和宗教咏叹调

三十年战争（1618—1648）之后，新的思想潮流和宗教情绪在德语国家兴起。其中一个明显的反应是反对被教条认可的宗教启示，人们对天主教和新教之间残酷斗争所带来的巨大的破坏有很多谴责之声。尽管三十年战争没有明确的赢家，但总的说来，天主教以牺牲新教徒的利益为代价而获得了地盘。这个损失连同新教在法国逐渐增长的压力，使很多新教徒感到悲哀，助长了对他们宗教现有领导权的反对。在一些地方，这种反应表现为世俗化和犯罪急剧的增长。在其他地方，路德教徒反对正统派的信仰，赞成一种更简单的、更有情感的信仰方式，以主观性、神秘主义和不信任权威为特征。

大约1675年，路德教的这种个人的和情感的方式导致了一种叫作“虔信主义”运动的产生，这个运动的领导人是菲利普·雅克布·斯潘纳（1635—1705），他的著作《虔诚的愿望》（1675）主张以小组的形式研读圣经，家庭祈祷，俗人的权利和责任，对邻居的爱，回避或缓和宗教争议，牧师的精神上的约束，以内心的虔诚作为布道的目标。甚至在斯潘纳对虔信主义进行法规汇编之前，倾向于个人和情感的信仰方式就在更早的路德派神秘主义者约翰·阿恩特的著作中导致了一种重新燃起的兴趣，他在1612年曾对耶稣受难这样描述：

> 啊，我的爱！你因我的爱而受伤，用你的爱伤害了我的灵魂。啊！你的宝贵的鲜血，是为了伟大的爱而流的，它是如此的美好，如此的深入人心，它可以把石头般的心软化。啊，让它穿透我的心吧，以便使你的爱也弥漫在我的心中，因为你的爱在你的鲜血中。啊，我的心可以打开，接受和吮吸你虚弱和纤细的血滴，它在你与死亡抗争时落在地面上。

这种情感的强度早在1627年的德国宗教歌曲的歌词中就可以找到，那是马丁·奥皮茨用《圣经》中的所罗门之歌改写的韵律诗，这位作者在德国诗歌和世俗歌曲历史上的重要性在第六章中已讨论过。安德里亚斯·哈默施密特（1611/12—1675）在他1645年的曲集《宗教对话》中包括了十二首为这些歌词的谱曲。但是，那种明确的属于虔信主义的充满个人和情感的宗教诗歌是在1607年的两位诗人的歌词中首次出现的，他们是保尔·格哈特（1607—1676）和约翰·利斯特（1607—1667）。这些歌词的情感的强烈经常被归因于两位诗人在三十年战争中的童年经历。格哈特作为一位虔信派的众赞歌歌词的作者特别重要，例如他在1656年出版的那首“啊，充满血污的头颅”。

像格哈特写的众赞歌歌词，是为了路德教仪式而作的，通常在出版的时候不带乐谱，在很多时候与几种不同的曲调都有联系。尽管这些曲调经常被配上和声或写成复调，众赞歌的典型唱法还是有会众无伴奏地同度齐唱，在十七世纪，它们的音乐有时被记下谱来，但没有节奏时值的标记。众赞歌的歌词通常描述或叙述一些东西，陈述一个一般的主张，例如一篇信仰的文章，或表达会众的集体情感。众赞歌的歌词和音乐都是分节的。很多众赞歌，特别是比较老的，每一节有七行歌词，其中的前四行形成两对韵脚。在大部分传统的配乐中，后两行歌词的音乐是重复前两行的，接下来的最后三行采用不同的音乐。这就造成了传统的“巴歌体”，它的历史可以追溯到十四世纪德国的世俗歌曲。

另一方面，一首路德教的德语宗教咏叹调主要是用于中产阶级家庭的私人祈祷，其次是用于专业歌手在教堂里的表演。它用新谱写的音乐来演唱，最常见的是为独唱和通奏低音的伴奏而作的，经常使用一个为两把小提琴而作的可选的利都奈罗，在咏叹调的诗节的前面、中间和后面演奏。路德教的宗教咏叹调是分节的，就像众赞歌那样。不过，与众赞歌不同的是咏叹调不用传统的巴歌体。一首宗教咏叹调（有时叫作“颂歌”）的歌词经常用第一人称来写，倾向于以个人的方式聚焦于耶稣和十字架上的痛苦，在紧张时刻的安慰，或者是对世界上的浮华的放弃。就像在奥皮茨传统中的通奏低音伴奏的世俗歌曲，为这样的歌词谱写的音乐是分节的，几乎总是音节式的，通常按照诗歌的节奏来成形。这种音乐经常通过使用不寻常的音程和有选择的对歌词的强调来力求表现。

最早的这种类型的宗教咏叹调是约翰·伊拉斯姆斯·金德曼（1616—1655）的《爱的神火，即基督徒的崇拜、祈祷和叹息》（1651，带音乐的第二版），歌词作者是约翰·米歇尔·迪尔海尔（1604—1669），以及金德曼在纽伦堡的同事沃尔夫冈·卡尔·布里格尔（1626—1712）用约翰·利斯特的歌词谱曲的两卷《宗教咏叹调》（1660/61）。

A.88中的例子来自布里格尔后来的宗教咏叹调曲集《安德里亚斯·格里菲乌斯的宗教颂歌》（1670）。格里菲乌斯是十七世纪德国重要的诗人之一。他早年是孤儿，三十年战争的恐怖对他的童年造成了阴影。他的戏剧充满了忧郁和悲观主义，它们论述了禁欲主义、宗教的坚贞、幻想对现实，以及逆境中的人类情感的主题。这些就是格里菲乌斯所写的歌词《我关心这个世界的什么！》中的主题。布里格尔对这首歌词的配乐用了与每一行诗几乎相同的节奏，同时，这些乐句的终止音高的连续忠实地追随着诗歌修辞的轨道，乐句内部有选择的重音加强了歌词的意义。由于布里格尔使用了减音程，一种情感的痛苦的整体感觉被提升了。

独唱的宗教协唱曲

为宗教歌词谱写的更复杂和多样的独唱作品是这个时期的德语宗教协唱曲。为了和宗教咏叹调相区别，出版于十八世纪初的马丁·福尔曼的《音乐跳蚤》（1706）中的定义仍然有效和有用。福尔曼写道：“协唱曲是一种为声乐和乐器而作的作品，其中的歌手和乐手彼此对抗和竞争。对一首教堂协唱曲，作曲家必须只用圣经的词句，而且如果要被会众所理解，就必须是那些为人熟知的句子。”十七世纪下半叶的德国宗教协唱曲的一般特点是：

·散文词，特别选自诗篇或圣经的其他部分

· 一个或更多的人声

·乐句和节奏跟随不规则的歌词

·模仿、交替的处理手法，以及音乐修辞的音型

·乐器自由地与人声混合

·对歌词进行分段的处理

·一些歌词的部分可能用咏叹调风格谱写

按照福尔曼的说法，“如果一首咏叹调是唱的，押韵的歌词或诗节便写在音符下边”。这些是十七世纪下半叶的德国宗教咏叹调的典型特点：

·分节的诗歌，带有规则的韵律和节拍

·一个或更多的人声

·规则的节奏和乐句结构

·主调织体

·音乐由一种单独的情感表现来主导

·乐器保留在利都奈罗中使用

·音乐的段落由歌词的诗节、分节、分节变奏（带或不带副歌）或段分的形式来决定

·一段器乐的或声乐的引子，或一个对位的尾声（如一段“哈利路亚”）可能被加在协唱曲风格中

德国的独唱宗教协唱曲的一个早期的例子是《你如何受伤害》（A.52），选自在第六章讨论过的海因里希·许茨的《小型宗教协唱

曲》（1639），歌词是德译的圣奥古斯丁（354—430）的《忏悔录》中的一个段落。《你如何受伤害》中的宣叙式咏叙调［recitativo arioso］是以十七世纪初的意大利世俗单声歌曲为基础的，而这在该世纪上半叶的德国独唱宗教协唱曲中是很典型的。另一方面，意大利世俗康塔塔在十七世纪三四十年代的发展，也反映在五十年代开始的一些德国宗教协唱曲中的流动的三拍子咏叹调风格与二拍子朗诵性写法的并置上。一个例子是《耶稣诞生》（Natus est Jesus，A.89b），选自一位先后受雇于法兰克福、斯特拉斯堡和斯图加特教堂的法国阿尔萨斯地区的音乐家菲利普·弗里德里希·伯戴克（1607—1683）的《宗教曲集》（Partitura sacra，1651）。

伯戴克的《耶稣诞生》很不寻常的地方在于它的歌词是拉丁文和德文混合的。拉丁文歌词有对圣经和仪式的暗示，而且是叙述的、沉思的和教义的。德语歌词借圣母玛利亚之口，用来把拉丁文歌词的信息个人化。德语歌词来自一首传统的圣诞歌曲，它的歌词早在十四世纪就被写下来了。它们在随后几个世纪中的很多各种形式的手稿中被发现，反映了一个口传传统的过程。最早被记谱的旋律来自一本1543年的带有一首拉丁文圣诞歌词的出版物。德语歌词“Joseph, lieber Joseph mein”［“约瑟夫，我亲爱的约瑟夫”］是用1545年开始的一系列印刷乐谱中的同一个旋律谱写的。在A.89a中可以看到这首歌曲的一种重建，使用它的最老的歌词：一段玛利亚和约瑟夫之间的对话，以及旋律被用来适应歌词的早期版本的乐句。伯戴克用这个曲调开头的一段引用来谱写德语歌词，并在作品随后部分谱写德文歌词的其他段落中暗示它的片段。

许茨在德累斯顿宫廷作为音乐指导的后继者温琴佐·阿尔布里奇（1631—1690或1696），和他的罗马同胞马尔科·焦塞佩·佩兰达（约1625—1675）也创作为一个或几个人声和拉丁文歌词而作的宗教协唱曲，它们有类似的两拍子宣叙性音乐与三拍子咏叹调式的段落之间的对比。有些人想到用这些拉丁文作品引入咏叙调或咏叹调与德文相对比，但是它们实际上是在伯戴克出版《耶稣诞生》之后创作的。我们从亚历山德罗·格兰迪早在1619年创作的意大利宗教协唱曲《原谅我亲爱的》（Veniat dilectus meus，W.3）中就看到了这种风格的因素。很多德国作曲家从卡里西米写于世纪中叶的协唱经文歌中学到了这种对

比，这些经文歌由耶稣会传到天主教的德语国家，然后传到路德教地区。

为几个人声而作的宗教协唱曲

宗教咏叹调和宗教协唱曲是为声乐的重唱或合唱而作的，使用的歌词与独唱咏叹调和协唱曲是同一类型。在德国的宗教音乐传统中，重唱咏叹调有着与独唱咏叹调非常相似的音乐特点：它们是分节的、音节式的、节奏受歌词的支配；此外，织体几乎都是主调的。另一方面，十七世纪晚期为几个声部而作的德国宗教协唱曲的音乐包括了相当多样的风格，不总是与那些独唱的协唱曲相似。

如果和许茨的为几个声部而作的宗教协唱曲相比，十七世纪后期的那些作品倾向于分成更多段落，它们的歌词仍然是来自圣经的，倾向于选择那些内省的、沉思的和强烈情感性的，反映了路德教虔信派的倾向，例如为独唱咏叹调而新作的诗歌体的歌词。

创作更长的、独立的和对比的部分的这种趋势在十七世纪下半叶所有类型的德国宗教声乐作品中都很明显，在为几个声部而作的宗教协唱曲中更加显著。这种段分化的例子在马蒂亚斯·韦克曼（约1616—1674）的宗教协唱曲中可以看到，他是许茨的一个学生，在汉堡的雅各布教堂当管风琴师，每周都在大教堂的饭厅举办器乐和声乐的音乐会。

韦克曼的《锡安说"主抛弃了我"》出版于1663年（见A.90）。这首宗教协唱曲从路德翻译成德文的"以赛亚书"49：14-16中选取歌词。歌词悲痛和哀悼的情绪反映在当时流行的音乐表现手法中，在作曲家的表演指示中也可以看到："注意，这整首作品必须很慢和很有表情地演唱。"韦克曼使用了很多半音和不协和音也有助于这种悲哀情绪的表现。这种对情感表现的强调而不是依赖于朗诵性、修辞音型或几个词或句子就改变音乐表情，反映了十七世纪下半叶所有国家的宗教和世俗音乐中的一种发展趋势。这首作品中的两把小提琴和三把维奥尔琴的弦乐重奏组合，在当时的很多德国音乐中也是很典型的，它有着很长的引子，在很多地方有间奏。声乐的织体和风格很多样，第一部分的经文歌式的模仿，第二部分的叙述性，以及第三部分的交替性和朗诵性。

他的另外一首宗教协唱曲《现在这个城市被荒废了》也创作于1663年。韦克曼在其中引入了宣叙调，这或许是第一次在德国宗教音乐中这样做。在这部作品中，韦克曼让宣叙调与三拍子的咏叹调风格的部分相交替（见谱例11-1），使叙述和他的选自"哀歌"［Lamentation］的歌词中的沉思和内省产生对比。

段分性和内省倾向于把对话的歌词与集合了不同类型和来源的诗歌相联系。当一部分歌词来自圣经，其他部分的歌词来自分节的诗歌时，这种作品通常被称为"协唱咏叹调"。一个例子是克里斯多夫·伯恩哈德（1628—1692）创作的《你的显现是为了体验这个秘密》（1665）（见A.91）。在这部作品中，来自"路加福音书"（8：10-15）的段落被谱写成华丽的咏叙调风格，以装饰性的花唱为特征，避免节奏音型和随之而来的缺乏清晰的音乐节拍。这些圣经的段落与新写的分节的诗歌相交替，这些诗歌对福音书的段落进行沉思，并通过第一人称的使用而使它们的宗教启示个人化了。这些咏叹调的诗节被谱写成与圣经段落相对比的三拍子的、节奏清晰的段落，它们不被装饰性的段落所打扰。

谱例11-1：韦克曼，《现在这个城市被荒废了》中的宣叙调与咏叹调


How lies the city so deserted, which was full of people,
how, how lies
Wie liegt die Stadt so wüs- te, die voll Vol- kes war,
wie, wie liegt
4
the city so deserted,
how lies the city so deserted,
so
die Stadt so wüs- te, wie liegt die Stadt so wüs- te, so
7
deserted, which was full of people,
which was full of people.
wüs- te, die voll Vol- kes war, die voll Vol- kes war.
10
It is like
Sie ist wie
16
a widow,
it is like a widow
ei- ne Wit- we, sie ist wie ei- ne Wit- we.

克里斯多夫·伯恩哈德是海因里希·许茨在德累斯顿的一个学生。当1656年约翰·格奥尔格二世继承他的父亲成为萨克森选侯时，他在德累斯顿的宫廷里增加了他的音乐小教堂。许茨以首席乐正的身份退休，伯恩哈德升任正式的副乐正，由于支持意大利作曲家乔瓦尼·安德里亚·邦泰皮（1625—1705）和温琴佐·阿尔布里奇而受到忽略。为了帮助伯恩哈德适应这个新的音乐制度，约翰·格奥尔格二世两次把他派到罗马，让他在那里学习意大利音乐和歌唱的最新风格。伯恩哈德在他非常重要的《拓展的作曲逻辑》（约1657）中提到了他在意大利学到的东西，这些将在下面关于德国音乐理论的部分加以讨论。

众赞歌协唱曲

基于众赞歌的歌词和旋律的路德教派的宗教协唱曲在十七世纪末与宗教咏叹调和圣经歌词的协唱曲平行发展。这种发展的道路导致了越来越多的段分化，其中每一段结尾的音乐的终止更加明显，段落之间有了更强烈的对比，并且结合了各种体裁的特点。来自协奏曲、经文歌和咏叹调的风格特征，与简单的众赞歌的和声化在一起，可以在一首单独的作品的各个段落中发现。

这种段分化和风格对比的一个早期的例子是弗朗茨·屯德尔（Franz Tunder，1614—1667）创作的《上帝是我们坚固的堡垒》（A.92b）。他是波罗的海港口城市吕贝克的玛利亚教堂的管风琴师，这个城市位于德语国家的最北端。歌词由马丁·路德著名的宗教改革众赞歌的全部四节诗组成（A.92a）。前三节因一个完全终止和风格与写法的变化而彼此分开，段分化也发生在每一个诗节的内部。

屯德尔的《上帝是我们坚固的堡垒》的乐器伴奏由两把小提琴和管风琴通奏低音组成的正规的三重奏组成，还有五把从高音到倍低音的维奥尔琴。这种小提琴和维奥尔琴的组合在这个时期的德国是常见的。引入性的辛浮尼亚分成两个部分，与用在第一节诗中的三个动机结合在一起。

每一节诗的谱曲都以装饰的形式结合了众赞歌的旋律（普利托里乌斯称之为“牧歌风格”），或做模仿的处理（按照普里托利乌斯的说法是“经文歌风格”）。第一节诗用了女高音和弦乐队，开始和结束是咏叹调风格，中间部分在提到“那个老的、邪恶的仇敌”时，用了对比的协唱曲风格和慢速［lento］，带有令人毛骨悚然、屏住气息的中断。第二节诗用了声乐四重唱，由维奥尔琴、两把小提琴和通奏低音加以重叠，在协唱风格内部运用了同节奏的和模仿的织体，在“基督为我们战斗”这句歌词上引入了小号华彩的音型，它在“上帝亲自挑选了他”这句歌词上被一段庄严的慢板所打断。第三和第四节诗混合了咏叹调和协唱曲的风格，同时，变化的动机和织体与每一行歌词相呼应。

当然，用原来的歌词的每一节诗谱写的众赞歌协唱曲并不是屯德尔的新创造。最早的可以判断创作日期的例子是萨缪尔·沙伊特的《来

吧，异教徒的救世主》（1635，见W.8b）。尽管它们的创作只间隔了十五年，沙伊特和屯德尔的协唱曲的对比表明，屯德尔更广泛地运用了短小动机的节奏加工、极端的对比、修辞的手法和段分化，所有这些都从各方面服务于歌词的戏剧化，而这在沙伊特的作品中或十七世纪上半叶的其他地方是找不到的。

来自不同的来源和不同的结构的歌词的结合，例如，在伯恩哈德的《你的显现是为了体验这个秘密》中的咏叹调-协唱曲的典型结合，在一些十七世纪下半叶的众赞协唱曲中也可以发现。一个例子是布克斯特胡德（约1637—1707）的《欢乐吧，亲爱的基督徒》（W.24b）。他是屯德尔在吕贝克的玛利亚教堂管风琴师的继任者，也是十七世纪后期最重要的德国作曲家。

布克斯特胡德的《欢乐吧，亲爱的基督徒》（BuxWV 51，约1680）的首尾部分是用众赞歌的首尾诗节的歌词谱曲的。然而，布克斯特胡德使用的众赞歌旋律并不是通常用这种歌词演唱的那种，而是一个无名氏创作的旋律（W. 24a），是由格奥尔格·劳［George Rhau］采用《现在让我们放下圣体》的歌词在1544年首次发表的。这个旋律在布克斯特胡德的第一个声乐部分中是由女高音用二分音符演唱的，而它在最后一个部分再现的时候，是由所有声部用三拍子齐唱的。众赞歌的第一节诗要求基督徒对于基督到来的重要时刻表达欢乐之情，接下来是一段扩展的、所有声部和全乐队用协唱风格演唱的完全终止的部分，运用交替的回应和一些模仿手法谱写了来自《圣经》“犹大书”14-15的词句：“看啊，主带着他的千万圣者降临，要在众人身上行审判”。在一段小号、木管号和长号的华彩之后，暗示了审判日的七支小号，男低音演唱了一段咏叙调，歌词是选自《圣经》“启示录”22：12的“看哪，我必快来，赏罚在我”。这部作品的第四部分是一段咏叹调，请求基督在审判日返回。在一段短小而独立的“阿门”之后，第六部分以众赞歌为基础，包含了与第四部分同样的信息：“啊，亲爱的主，快来审判吧，展示你荣耀的脸庞，圣三一的精髓，以便上帝能够帮助我们进入永恒。”

尽管《欢乐吧，亲爱的基督徒》的最后三个部分采用了协唱曲的风格，其中的第一部分（全曲的第四部分）在反映诗歌韵律的节奏方面包含了咏叹调风格的重要痕迹。这首诗歌，就像我们前面提到的，是一首分节诗谱写的典型的咏叹调。在下面的表中，重音和非重音的

音节和诗歌音步的划分都标记在德语歌词的上方，运用了马林·梅尔塞内的节奏分析系统。

U — /U —/U —/U —

So komm doch, Jesu, komme bald　　来吧，耶稣，快来吧，

U — /U —/U—U

uns gänzlich zu befreien,　　让我们完全地解脱吧，

U —/U — /U —/U—

komm, unser Seelen Aufenthalt,　　来吧，我们灵魂的居所，

U — / U— /U— / U

mus ewig zu erfreuen.　　让我们永远地喜乐吧。

U — / U — / U — / U —

Komm, Jesu, komm und säume nicht,　　来吧，耶稣，不要犹豫，

U — /U — / U— / U—

laβt uns in deines Himmels Licht,　　在你的神圣的光芒中，

U — / U — / U —U

dein ewiges Lob ausschreien.　　我们愿唱出对你的永恒的赞美。

对韵律的分析显示，第六行歌词遗失了，如果这行歌词被补上，这首诗歌便是由各有四行的两节诗组成的。

不像阿尔伯特（《啊！这尖刻的残酷！》，A.59）或布里格尔（《我关心这个世界的什么！》，A.88）那样精确地遵循诗歌的韵律，布克斯特胡德对诗歌的节奏进行了伸展、压缩和加工。一种当时的诗歌节奏理论（rhythmopoeia）承认这些技巧，并为它的分析提供了一种词汇和一套概念。德国作曲家和音乐理论家沃尔夫冈·卡斯帕·普林兹（1641—1717）的一篇论文《弗雷尼斯·米蒂伦尼斯，或讽刺的作曲家》中包含了这些理论，该文出版于1696年，当时布克斯特胡德正在作曲。

普林兹承认，与诗歌的单个音节相应的旋律片段，并不总是一个单音，而经常是由一组音构成的。他也知道和诗歌音步相应的旋律片段经常被作曲家加以变化和装饰。因此，他描绘了旋律中的"音响音步"（音乐的重音组）的七种变化技巧，并为之命名：

incitati=在一个长音符上加附点

dilatorio=延迟

contractio=削减

commutatio=改变

decuratio=通过去掉一个音或一个音的一部分而缩短

prolongatio=增加一个音的长度

expletio=增加一个音

这样，普林兹在《欢乐吧，亲爱的基督徒》中就像谱例11-2所展示的那样分析了布克斯特胡德"来吧，耶稣，快来吧"中的高男高音声部。

普林兹的诗歌节奏理论的意义是它承认和强调了这样的事实，即：布克斯特胡德一代作曲家所写的音乐倾向于以一个短小节奏的乐思或模块为基础，它通过重复、变奏、装饰、扩展、缩短、模进等手段成为扩展加工的主题。在很多例子中，节奏模块除了提供一种统一的来源和变化的基础之外，还有助于音乐表达一种单一的情感。诗歌节奏的理论也可以帮助晚期巴洛克的声乐和器乐的表演者去发现反复出现的音型，它们应该通过声乐的分句、乐器的弓法或发音法被组合在一起。

谱例11-2：布克斯特胡德对咏叹调诗节“来吧，耶稣，快来吧”的谱曲，“音响音步”的修饰使用了普林兹（1696）的名词和理论



incitati
expletio
decuratio
dilatorio, expletio
So komm doch, Je- su, so komm doch, Je- su, kom- me bald,
5
incitati
expletio
expletio
so komm doch, komm doch, Je- su, kom- me bald, uns
9
expletio
expletio
decuratio
incitati
gänz- lich zu be- frei- en komm, komm,
13
incitati
decuratio
komm, komm, komm un- ser See- len Auf- en- halt,
17
expletio
expletio
decuratio
uns e- wig zu er- freu- en.

由于它的长度和大的乐队组合，布克斯特胡德的《欢乐吧，亲爱的基督徒》可能不是为一个常规的主日仪式而作，而是为特殊的“晚间音乐崇拜”［Abendmusik］的音乐会而作，这是自弗朗茨·屯德尔以来在吕贝克的玛利亚教堂的一种传统，大约开始于1646年。这些免费的音乐会起初是在周四举行的，但后来在布克斯特胡德任内改为降临节的第二、三、四个主日举行。它们由吕贝克的一个商人协会赞助，最终包括了像清唱剧这样的合唱与乐队的作品。这个传统在整个十七和十八世纪中继续着。

天主教的德国宫廷中的宗教声乐

欧洲的天主教宫廷集中在德语国家的南部，特别是哈布斯堡家族的世袭领地中。为这些宫廷的小教堂而作的宗教声乐作品包括拉丁语歌词的仪式曲目，例如弥撒曲、诗篇歌和圣母颂歌，以及非仪式的协唱曲。它们既有无伴奏的，也有用管风琴通奏低音伴奏的，即：伯恩哈德所说的“普通的装饰风格”［Stylus luxurians communis］，以及协唱风格的作品，经常使用有小号和长号的较大的乐队，使人想起开始于费迪南二世和三世统治时期的瓦伦蒂尼的帝国风格。德国天主教音乐的宏大风格的顶点是为萨尔茨堡的亲王-大主教在这座城市的大教堂的演出而写的大规模的弥撒曲和晚祷音乐。

为萨尔茨堡大教堂而作的最宏大的音乐作品是比贝尔的《萨尔茨堡弥撒曲》和礼仪经文歌《打起鼓》，二者都显然创作于1682年，为庆祝圣卢佩尔特成立萨尔茨堡总教区一千一百周年而作。这些作品的原稿上没有作者的名字，今天被认为是海因里希·伊格纳茨·弗朗茨·比贝尔（1644—1704）或安德里亚斯·霍弗尔（1629—1684）的作品，他们都是当时萨尔茨堡大教堂的主要作曲家。这两部作品都被写在每页有五十四行谱的总谱上，人声和乐器被分为七团组：第一团组（Choro1，八位歌手和管风琴），第二团组（两把小提琴和四把维奥尔琴），第三团组（两支双簧管，四支长笛，两把小号），第四团组（两支木管号和三支长号），第五团组（八位歌手，两把小提琴，两把维奥尔琴和管风琴），以及第一鼓号组和第二鼓号组（Loco 1和Loco 2，每组包括四把小号和定音鼓，第二组也提供通奏低音）。这些或类似作品的一次表演在1682年的一幅版画中被描绘出来（见图11-1）。这幅版画的细节见图11-2和图11-3，展示了七组表演者中的四组。

《打起鼓》（W.25）依赖于简单的节奏与和声的材料，通过重复、交替的回声和音响的累积而得到加强。第一部分（第1—42小节）在结尾有反复，来自第一小节的两个节奏音型和低音的定音鼓式的四度和五度的敲击，作曲家用它建立了第一次高潮。第一部分的第二次高潮增加了一个喧闹而狂乱的低音固定反复，在它之上是人声和乐器

的呼喊声，它带着逐渐增长的渴望反复着。在中间的部分，低音开始出现一种不同的节奏和近似固定反复的处理，采用了更稀疏的织体，高潮被推迟了，但不可避免，被"万岁！"和"欢乐！"这样的感叹词所强调。



图11-1 一幅1682年的版画，可能描绘了在庆祝第一座萨尔茨堡大教堂献堂一千一百周年时表演《萨尔茨堡弥撒曲》或《打起鼓》的场景

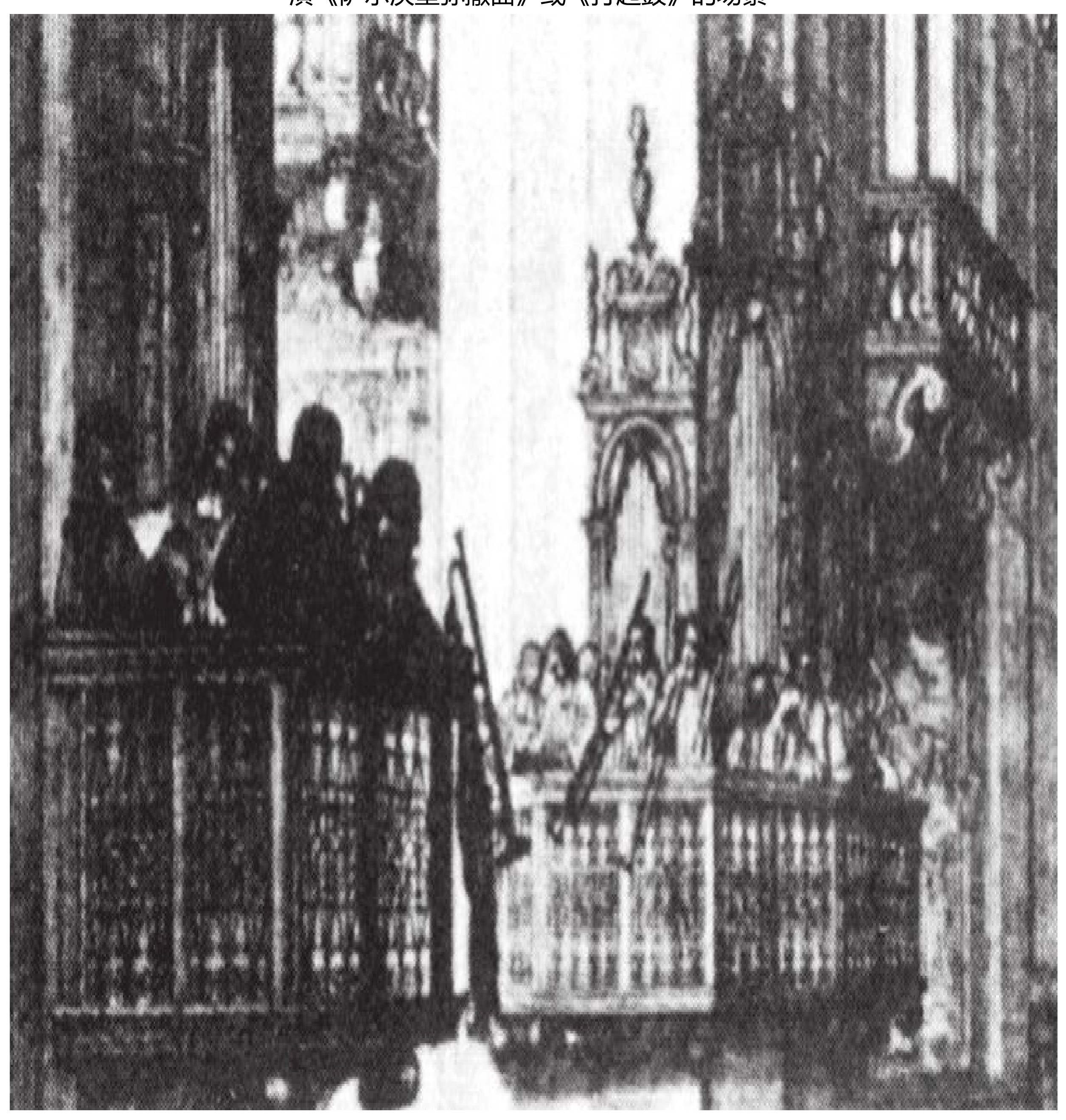


图11-2 小号（前景）和长号（背景）的团组，萨尔茨堡，1682年

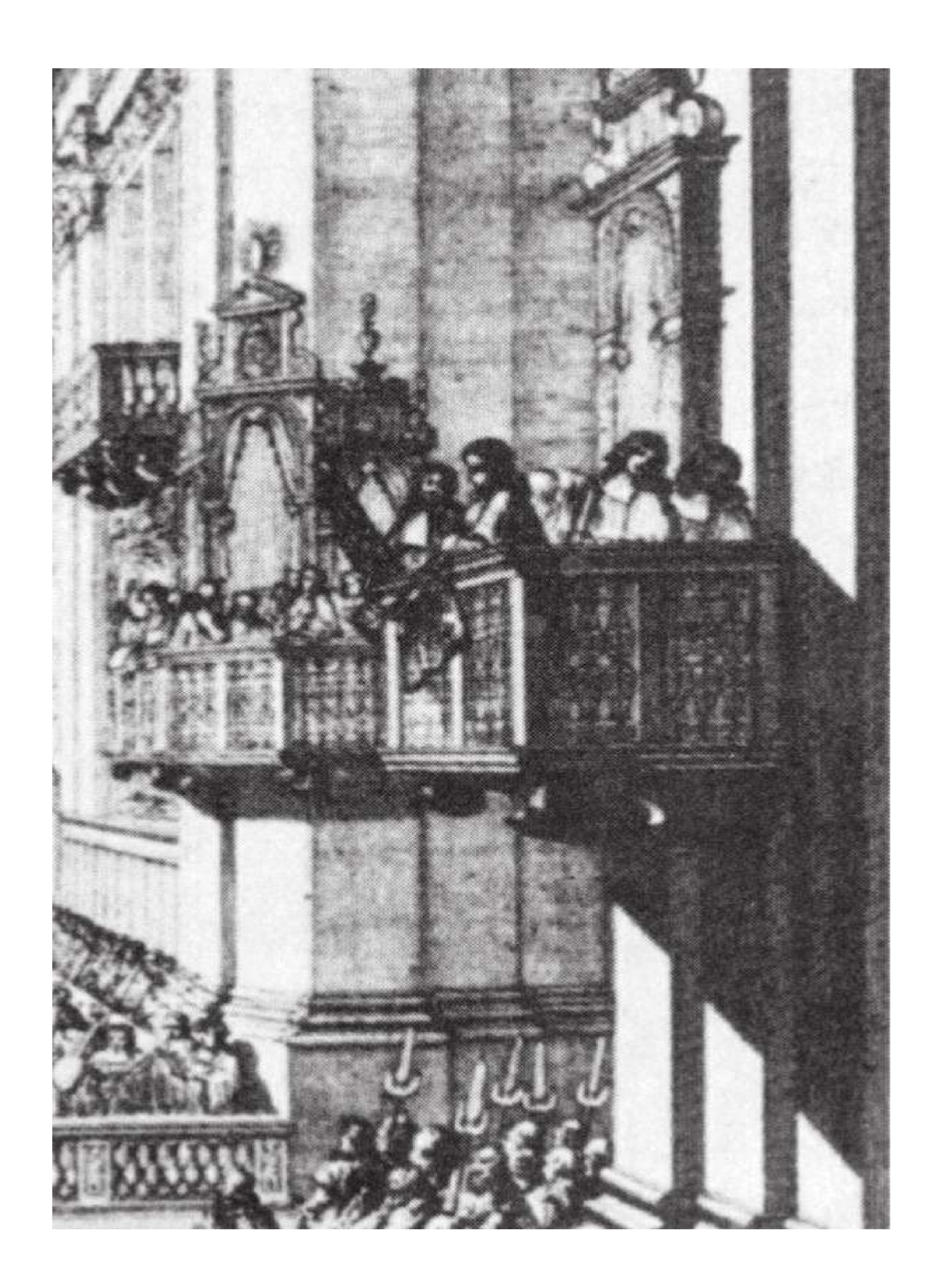


图11-3 歌手、小号和管风琴的团组，萨尔茨堡，1682年

和报道中所说的十七和十八世纪奥地利和意大利的为六个、十二个、甚至二十四个团组而作的音乐相比，像《萨尔茨堡弥撒曲》和《打起鼓》这样的大型作品幸存下来的数量要少得多。似乎很明显的是，很多有大量团组表演的作品实际上是为一个或两个团组中的四个到八个人声而作的，并由指定了的人声或乐器的声部在各种八度转位上加以改编。这种类型的表演必须被认为是比幸存的乐谱所暗示的更具有典型的天主教巴洛克风格。它们通过重叠和空间的扩展创造了巨大的音响。另一方面，像比贝尔的作品，它的所有的声部都是单独写作的，为这种效果增加了大量的细节，有时形成了支声复调。实际上，按照每个听者的不同的位置，听到的细节也是不同的。这种巨大的规模和力量，再加上大量的细节，正是奥地利皇家建筑风格的标志性特征，被称为“皇家风格”［Keiserstil］。它出现于十七世纪末伯恩哈德·费舍尔·冯·埃尔拉赫（1656—1723）领导建筑潮流的时期。这种风格的例子见下面的图11-4。

在利奥波德一世皇帝统治下的维也纳（1658—1705），出现了一个音乐特别辉煌的时期。皇帝本人是一位受过训练的音乐家和小有名气的作曲家。遵循他父亲的遗风，他继续偏爱意大利音乐家，通过增加乔瓦尼·费利切·桑切斯（约1600—1679）、安东尼奥·德拉吉（1634/35—1700）、乔瓦尼·博农奇尼（1670—1747）和弗朗切斯科·孔蒂（1681/82—1732）等音乐家，扩大了他的宫廷小教堂。同时，利奥波德皇帝培养了新一代的德国本土作曲家，特别是约翰·海因里希·施梅尔策（约1620—1680）、约翰·卡斯帕尔·克尔（1627—1693）、费尔迪南德·托比亚斯·里赫特（1651—1711）和约翰·约瑟夫·富克斯（1660—1741）。所有这些宫廷作曲家都用宏大的风格创作了拉丁文歌词的教堂音乐。

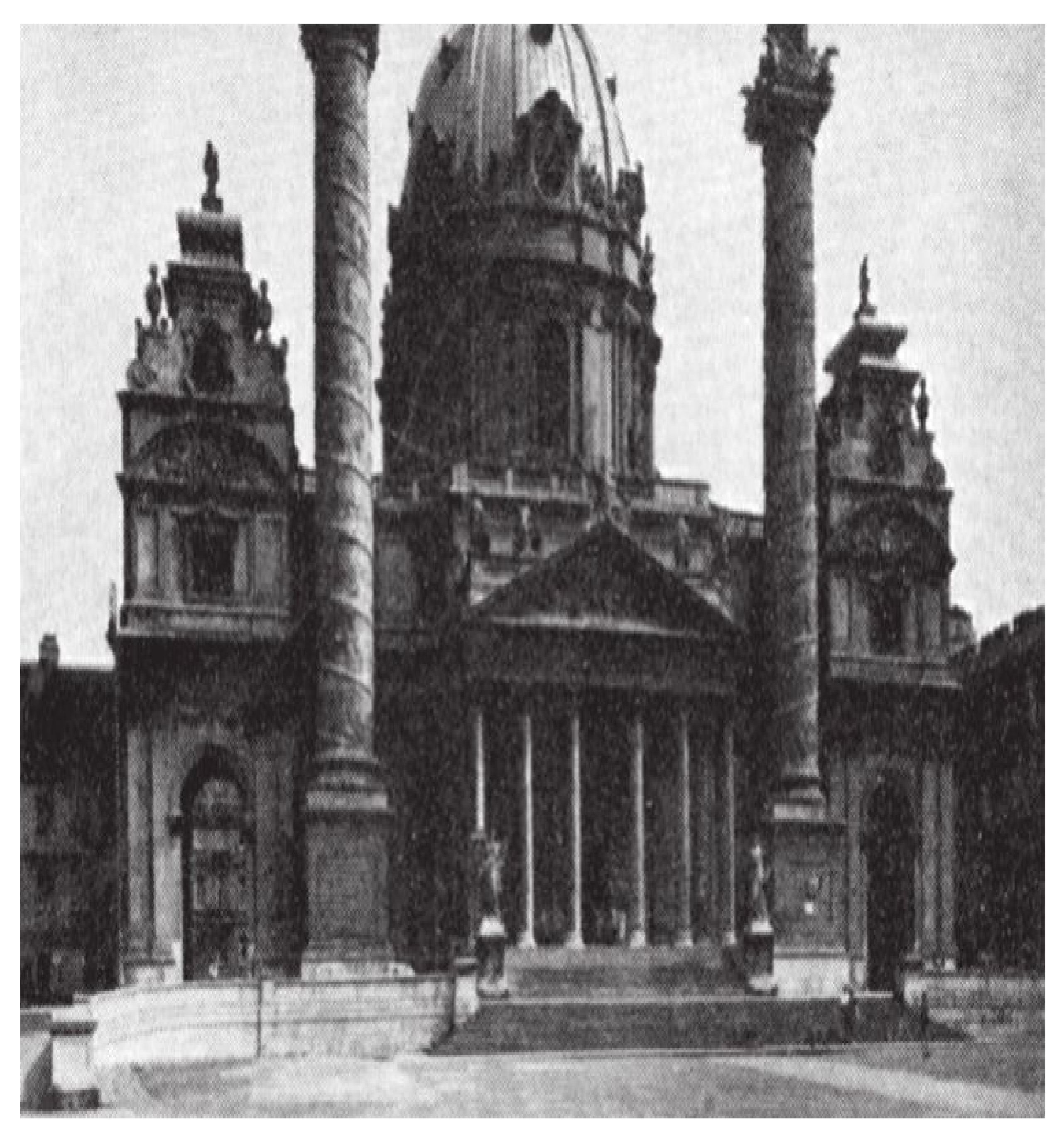


图11-4 维也纳的卡尔教堂，由伯恩哈德·费舍尔·冯·埃尔拉赫设计，始建于1716年

在利奥波德一世的宫廷里，另外一种独特的宗教声乐曲是安东尼奥·德拉吉作于1668—1699年间的四十二首宗教戏剧作品。这些作品包括十六首清唱剧，可以和乔瓦尼·莱格伦齐和亚历山德罗·斯特拉德拉的那些作品相比；还有二十六首圣墓曲［sepolcri］，这种体裁用音乐戏剧化地表现福音书中叙述的耶稣被埋葬和复活之间的事件，强调使徒们的悲叹和“旧约”中的预言的实现。它们或于濯足节礼拜四在皇帝寡母

的小教堂呈现，由身穿戏装的角色在复制的圣墓前表演，或于耶稣受难日在皇家小教堂演唱，后面还有绘制的布景。与悲伤的主题相一致，德拉吉创作了大量的宣叙调，带有短小的、类似音节式咏叹调和咏叙调的部分，并用定弦较低的中提琴和维奥尔琴伴奏。

键盘音乐

十七世纪下半叶的德语国家的键盘音乐的常见类型仍然是早期的那些：北方路德教的管风琴众赞歌改编曲、前奏曲和托卡塔；南方天主教的意大利式的利切卡尔、坎佐纳、随想曲、托卡塔、短诗曲、帕萨卡利亚和夏空舞曲。法国式的组曲在神圣罗马帝国的所有地方都能看到，由约翰·雅克布·弗罗贝格尔开创的传统在继续。

通过对比弗朗茨·屯德尔的《来吧，圣灵》（作于约1650年，A.93b）和萨缪尔·沙伊特更早的幻想曲《我呼唤你》（A.55b），可以看到路德教的管风琴众赞歌幻想曲的风格变化是很清晰的。这两部作品都是众赞歌幻想曲，因为它们在处理众赞歌旋律的连续乐句时，都用了一些不同的技巧（定旋律、改写、模仿、装饰、变奏）。然而，屯德尔的作品在各种织体、风格、力度和戏剧性的手法，包括在作品首尾运用的那些托卡塔式的段落之间的对比要丰富得多。屯德尔也通过运用极端的半音化和不协和，创造了更加紧张的表情。例如，在第87—100小节对众赞歌的第八乐句的处理。

马蒂亚斯·韦克曼在稍晚一些时候创作的管风琴众赞歌改编曲都是变奏曲，运用了多种多样的手法——定旋律、回声、模仿、音型变奏——使每个变奏之间都有对比。有几首改编曲特别长。《这是救赎》大约要演奏半个小时，如果唱诗班或会众被要求在韦克曼的变奏之间交替演唱众赞歌的诗节，则会更长。采用幻想曲形式加以扩展的管风琴众赞歌改编曲是汉堡的扬·亚当·赖因肯（1623—1722）创作的，他的《巴比伦河上》扩展到三百三十小节，包括了加工一首众赞歌旋律的每一种已知的手法。

在十七世纪的最后二十五年，随着通过控制音乐的特征（特别是节奏的特征）来表现特定情感状态的常规手法的具体化，像布克斯特胡德这样的作曲家变得有可能在一首众赞歌改编曲中暗示歌词中的情感内容，即使在演奏中没有听到歌词。这体现在他的众赞歌一经文歌风格的管风琴改编曲《我感谢你，亲爱的主》中（BuxWV 194，参见谱例11-3）。在这首乐曲中，布克斯特胡德似乎通过对比的音乐特征，逐行地反映了没有听到的众赞歌的歌词内容。

除了大约六十八首十七世纪的各种类型的管风琴众赞歌改编曲外，布克斯特胡德幸存的键盘作品还包括二十三首前奏曲和托卡塔。就像以前的弗雷斯科巴尔迪的意大利托卡塔，这些作品结合了自由的、即兴的段落，与模仿或赋格的段落相交替。有几首包括了管风琴踏板的技巧性写作，例如他的前奏曲（BuxWV 137，A.95），这是德国北部管风琴音乐的一个特点。

如果把弗雷斯科巴尔迪的托卡塔与他的意大利和奥地利追随者的作品相比较，布克斯特胡德的前奏曲的自由段落好像是更理性地加以组织的。布克斯特胡德的前奏曲（BuxWV 137）的开始段落（第1—11小节）出现了一个十六分音符的音型，通过上行级进和下行三度之间的交替追溯了一个整体的派生关系，这部作品在后面把这个结构结合在赋格和自由的段落中。第1小节的琶音留下一个G和C音之间的空隙，在第5—11小节逐渐地被一个踏板声部所填充。第一个赋格段落（第12—22小节）似乎是来自第4—5小节中上行的踏板旋律线条的上方部分。第二个自由段落（第23—36小节）的十六分音符的各种排列的模式也可以在开始的部分找到。第二个更加扩展的赋格段落（第36—65小节）使用了一个直接取自第一部分的级进和三度的主题。第三个自由段落（第66—74小节）结合了前面两个自由段落中的动机。在第75—99小节重复的夏空舞曲的固定反复音型，又一次来自开始段落的起伏波动的十六分音符的音型，带有与第3小节摆动的十六分音符音型有联系的重复音。这些部分的每一个都是由建立高潮与紧张和松弛的扩展的手法组织起来的，同时，低音声部经常采用上行或下行音阶的很长的片段。

谱例11-3：布克斯特胡德《我感谢你，亲爱的主》，每一句处理手法的实例，带有相关的众赞歌歌词的英译文


I thank you, dear Lord,
Allegro
for you have stood fast by me,
Lento
endangered by this night,
Allegro
in which I, always so sternly
was surrounded by darkness,
in great distress
against which I struggled,
you watched over me, Lord God.

采用自由的托卡塔风格，在踏板和严格的对位方面的技术上的挑战的技巧性段落——所有这个时期德国北部管风琴音乐的典型特征——可以在布克斯特胡德的雄伟的《帕萨卡利亚》中看到。这部作品（A.94）在七个音的固定反复上做了七次变奏，建立在D小调和弦——D，F，A和D这四个音高的每一个的调式上。在七次变奏的每一个的内部，有一个节奏增长的持续的音型，以及每个变奏又细分成四个和三个变奏小组，这是一种由七个变奏的最后三个中的内聚性造成的分组。这个结构展示如下：

调式2，D音上：1.朗诵性的切分音，四分音符和二分音符

2.与1类似，但节奏更急迫一点

3.与1和2类似，但弦乐的四分音符更长，继续下行的轮廓

4.更长的四分音符的弦乐，带有单独的八分音符

5.三个八分音符的组被引入

6.更长的弦乐八分音符，起初是在邻近声部之间的复合节奏，然后在一个单独的声部中

7.更长的弦乐八分音符，继续下行的轮廓，带有更厚的织体，在两个过渡的小节中达到一个高潮

调式6，F音上：1.与上面的第一个变奏类似，但带有八分音符

2.与1类似，但有更丰满的织体

3.各声部中有更多的节奏运动

4.继续3中的动机和轮廓方向，但是在结尾有节奏的加速5.持续的八分音符形成一种有节拍的颤音

6.继续5，但有更丰满的织体

7.八分音符的瀑布解决到C音……下降到F音……在过渡的小节中有更长的音型

调式10，A音上：1.四分音符和八分音符，与开始类似

2.继续1的动机和下行的轮廓，然后引入更多的节奏运动

3.八分音符的更长的系列

4.八分音符的跑动转到男高音声部，在女高音声部有八分音符的连接的音组

5. 一种新的、破碎的织体，带有作为复合节奏的持续的八分音符

6.如前，但带有更厚的织体，下行

7.继续下行

调式2，D音上：1.三连音的八分音符第一次被引入

2.三连音在旋律轮廓中有更多的变化

3.旋律方向仍然经常变化，十六分音符被引入，在五级音A上的活跃的踏板低音

4.类似2，但更低

5.重复3，A音上的踏板低音

6.3的对位倒影（=5），A音上的踏板低音

7.3的反复，A音上的踏板低音

上面列出的布克斯特胡德的《帕萨卡利亚》的结构组织的重要特征是持续的节奏型的运用，在每一次变奏的内部创造了统一性；每个变奏的节奏型的顺序，在每个主要段落内部创造了一系列的加速或强化方向运动和增长的其他手法；整体的纲要性的组织通过固定反复音型的移位到达调式三和弦的每个音；对数字3与三位一体、数字7与创世七天、圣餐礼、圣灵的礼物、美德与罪恶、启示录的号角和封印，以及很多其他东西的寓意。

十七世纪后半叶德国中部的键盘音乐的主要作曲家是约翰·帕赫贝尔（1653—1706），他在埃尔福特、斯图加特（在威腾堡宫廷）、哥达和纽伦堡的主要教堂担任管风琴师。帕赫贝尔的大量键盘音乐包括管风琴众赞歌的改编曲和赋格曲，他也创作键盘组曲和声乐作品，既有宗教的也有世俗的。

尽管帕赫贝尔创作了已知的所有类型的管风琴众赞歌改编曲，他也发明了他自己独特的形式，叫作“混合形式”，其中一首赋格曲的主题来自众赞歌旋律的第一句，紧跟着一段完整旋律的定旋律配乐，一句接着一句，经常带有位于前面的模仿——德语是Vorimitation，这首手法是在定旋律的每一句前都有一个模仿段，基于来自该句的一个动机。据说这些长而精致的众赞歌改编曲是为帕赫贝尔在埃尔福特每年要举行的管风琴独奏会而创作的，而不是作为会众演唱众赞歌的前奏。帕赫贝尔的混合形式的管风琴众赞歌改编曲的一个例子是《巴比伦河上》（A.121b）。

帕赫贝尔的《巴比伦河上》的第一部分的赋格主题取自众赞歌旋律（A.96a）的第一句（第1—3小节），带有节奏的变化，特别是在第一次陈述之后。此外，有一个四音音阶的片段以四分音符和八分音符的形式出现，既有上行又有下行，它们可能涉及众赞歌旋律的各个乐

句。就像布克斯特胡德的前奏曲的赋格段落那样，《巴比伦河上》的赋格部分包括主题的两次移位的陈述，以音阶的一级和五级音为中心（即调式的结束音和重复音），用短小的插段联系了主题的陈述。这种局限在这个时期的德国键盘赋格、坎佐纳和利切卡尔中是很典型的。帕赫贝尔的赋格段有一种引子的性格，部分原因是他通过避免所有的终止式而取得了音乐的没有缝隙的持续性。

在帕赫贝尔的《巴比伦河上》的第二部分（第41—96小节）中，众赞歌的旋律作为一个定旋律出现在女高音声部，大部分用全音符和二分音符。定旋律的第二句和第三句由赋格中同样的四音音阶片段引领和伴奏。只有定旋律的第四句是由它特定的旋律外形的装饰性的轮廓来引领的。

器乐合奏音乐

到了十七世纪下半叶，德国作曲家在帝国的所有地区创作着意大利的丰富的器乐合奏音乐，其中也有类似从法国宫廷的舞台作品中摘取的那些器乐合奏的舞曲组曲。德语地区最独特的器乐合奏曲是由哈布斯堡王朝的国家创作出来的，它的中心当然就是帝国宫廷维也纳。

哈布斯堡帝国的几位皇帝培育了帝国宫廷的音乐，他们本身又是多产的作曲家：费迪南三世（1637—1657年在位）、利奥波德一世（1658—1705年在位）、查尔斯六世（1711—1740年在位）。帝国宫廷与意大利之间的音乐联系依然是牢固的，因为费迪南二世的第二任妻子是意大利曼图亚的伊莱奥诺拉·贡扎加，她继续影响着音乐和其他艺术，直到她1655年去世，而那时她的地位又被费迪南三世也是来自曼图亚的第三任妻子所取代，她的名字也叫伊莱奥诺拉·贡扎加。

尽管帝国宫廷的音乐家们不像他们在法国皇家宫廷那样被分在几个不同的管理单位，但同样的音乐演奏的场地与特定的器乐的种类联系起来。这里所说的维也纳的帝国宫廷在较小的程度上可以说是帝国的主要的区域性宫廷。

器乐的最公开的演奏地点是街道、广场和庭院，在那里举行各种队列行进、庆典活动和露天表演。皇帝每次出游归来，都要有严密组织的庆典活动，叫作“入场”［Einzug］，其中有军队的很长的队列行进，宫廷官员、使节和皇帝本人的前面各有一个特定规模的小号乐队，乐队演奏的奏鸣曲间插着加农炮和步枪的射击。为了特殊的重要场合，例如庆祝胜利和婚礼，有寓意的游行花车经常载着管乐队加入到行进中。游行总是在大教堂前结束，帝国的宫廷音乐家们在那里要表演《感恩赞》。街头行进的很多特点在各种类型的户外的露天表演中都可以看到，包括编成舞蹈的马上枪术比武、舞台上的战斗和马术舞蹈，它们尽管起源于意大利，但很快就成为一种维也纳人的特长。

这个时期最精致的维也纳马术舞蹈之一是《空气与水的比赛》，是为1667年利奥波德一世和西班牙的玛格丽特公主的婚礼庆典而制作的。在这种露天表演中，马匹按照音乐的节拍走步或跳跃，还要做出象征性的动作，并形成几何图形或拼写出名字（图11-5）。1667年的

这段音乐采取了舞曲的形式，由二十四支小号、四个定音鼓和一百多个弦乐器演奏。一个例子是约翰·海因里希·施梅尔策为六个声部的小号乐队而作的“皇帝陛下和全部骑士入场的库朗特舞曲”（A.97），这位作曲家自大约1635年在宫廷演奏小提琴和木管号，在1658年成为宫廷的器乐指导。这些舞蹈采用该世纪初在法国被标准化的格律形式。

帝国宫廷小教堂在弥撒和晚祷期间表演的器乐合奏曲可以像户外庆典演奏的音乐一样喜庆和辉煌，因为教堂是一个像行进路线、凯旋门或庭院典礼一样展示威严的场所。的确，在哈布斯堡帝国宫廷，精美的教堂音乐仍然是“虔诚的奥地利”（Pietas Austriaca）的一个象征，它运用夸张的规模和对军队仪式和王室威严的召唤。例如1660年为庆祝一场短小的战争的结束而演唱了《感恩赞》。按照被印刷出来的描述，音乐家们被分成六个团组，由古大管、短双颈琉特琴、琉特琴、竖笛、小提琴、维奥尔琴、高音小号、小号和定音鼓、小鼓和肖姆管，以及两个人声的合唱队组成。

在利奥波德一世时期，我们发现了对帝国小教堂的奏鸣曲演奏的描述，那是由二十个弦乐器组成的乐队演奏的。另外还报道了把乐队的各个部分变成交替演奏的团组的各种分法。

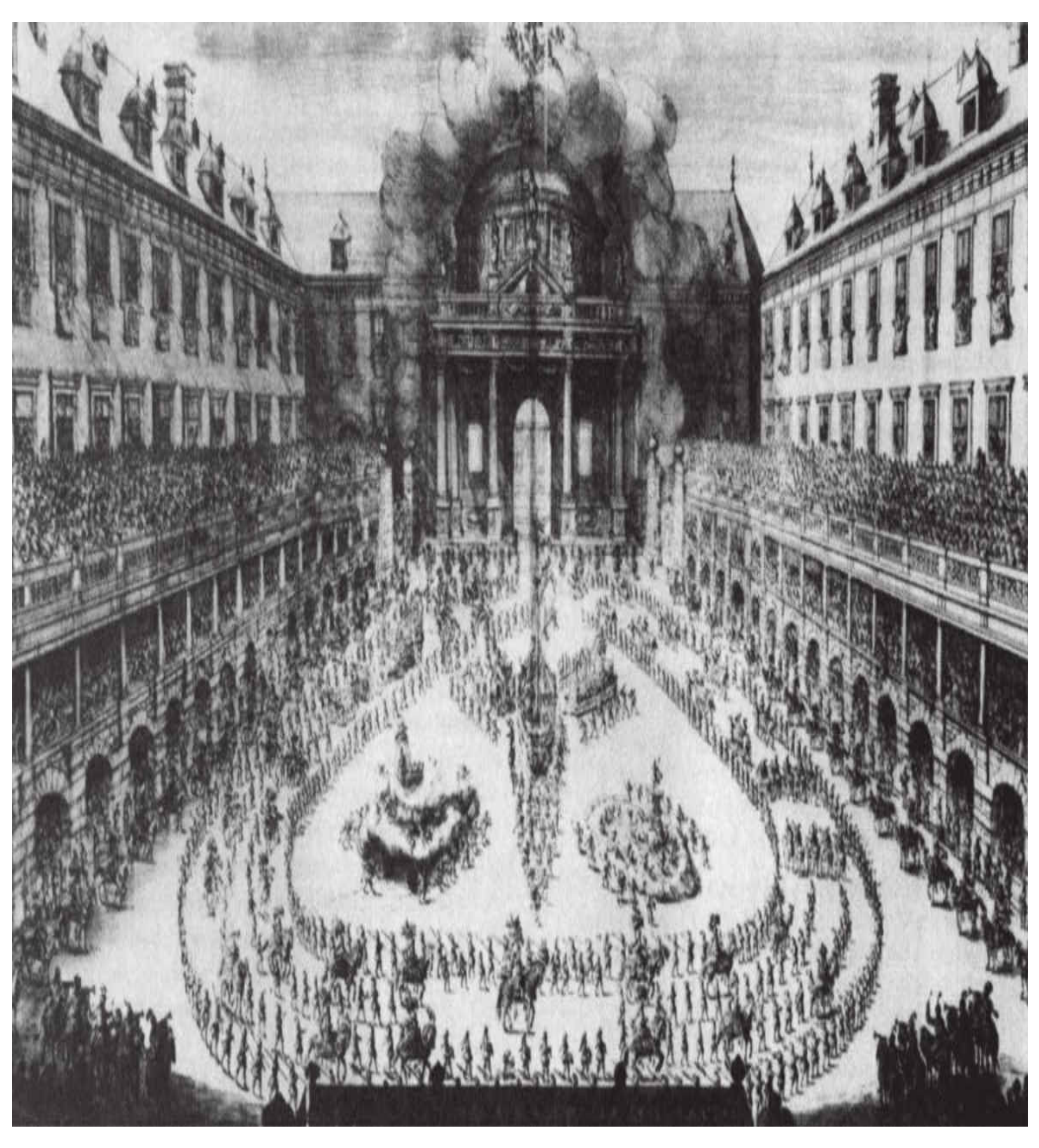


图11-5 《空气与水的比赛》（1667）

在入场的开始，小号和定音鼓为皇帝和皇太子演奏。圣咏和复调也和皇帝亲自创作的一首奏鸣曲一起表演……布道以后，四个没有声乐的团组演奏，第一个是弦乐器、短双颈琉特琴和维奥尔琴，第二个是长号和木管号，第三个是小号和定音鼓，第四个是高音小号，随后弥撒仪式继续。

这个时期为上述报道的各种配置而作的维也纳的奏鸣曲都可能很有效地与分散在分开的团组中的相关乐器的小团组一起演奏，因为这些小团组要与大团组进行交替演奏。约翰·海因里希·施梅尔策在1675年为三个团组而作的《圣诞奏鸣曲》（A.98）便是一个代表性的例子。

施梅尔策的《圣诞奏鸣曲》与1675年前后的意大利北部的合奏奏鸣曲类似，都是分成比较小的段落或乐章，它们是长的、关闭的，通过速度、节拍和音乐材料的变化而彼此区别开来。施梅尔策对速度的选择是不寻常的，它们全都很快，以至于三拍子的乐章具有舞曲性格，没有像意大利奏鸣曲中那种典型的富于表情的慢乐章。而且，大量使用的乐器，木管、铜管和弦乐器的混合也和意大利的曲目不同。另一方面，由很多短小乐段的连续所产生的气息短促的效果（这些乐段用经常出现的终止式隔开，有时还停在意外的音高上）可以在同时代的作曲家，如莱格伦齐或斯特拉德拉的奏鸣曲中发现。

施梅尔策、比贝尔和他们的几个同事与奥尔姆兹的主教卡尔·莱西滕施坦因-卡斯特科恩保持了密切的联系。比贝尔从1668到1670年曾在克罗梅利兹（摩拉维亚）为主教服务。这位主教从1664到1695年统治着周边的地区，供养着一个比较大的、包括了几个多产作曲家的小教堂。它由帕威尔·维亚诺夫斯基（约1633/39—1693）领导，他原来是一个小号演奏者，在主教的图书馆里的一千四百首音乐作品中有一千一百五十二首幸存，其中有一百三十七首（既有声乐曲又有器乐曲）是维亚诺夫斯基创作的。它们的大部分是以一支或多支小号为特色的，但也包括了很多最新奇的乐器：竖笛、肖姆管、双簧管、古大管、大管、木管号、小号、圆号（也许是在合奏音乐中首次出现）、长号、小提琴、中提琴、低音小提琴、各种尺寸的维奥尔琴、管风琴和拨弦古钢琴。

由于维亚诺夫斯基的带小号的合奏奏鸣曲与施梅尔策、比贝尔和其他维也纳和克罗梅利兹宫廷的作曲家的作品类似，《晚祷奏鸣曲》（W.26，1665）中的例子代表了奥地利和摩拉维亚的一大批小号奏鸣曲的曲目。这部作品是为两支高音小号、三支长号、两把小提琴和通奏低音而作，就像十七世纪早期和中期的意大利曲目那样被分成了三个部分。开始的运用模仿手法的两拍子部分在中段之后变化再现，中段是三拍子，带有主调织体和交替的重复。两端部分基于一种常见于

标题为“入场曲”［intrada］的作品中的特殊类型的主题，常用于皇宫露天表演的开头。主要是由于重复一系列带有配器和移位的变化的终止式乐句，而使中段取得了不同寻常的长度。就像在第23—29小节那样，铜管乐器会偶尔通过使用低音的主持续音而模仿小号乐队的音乐风格。

像维亚诺夫斯基的《晚祷奏鸣曲》这样以小号为基础的作品有助于建立一种以几个简单的节奏动机与一个终止和弦进行的有限语汇相结合为特征的风格。为其他乐器甚至人声的音乐开始模仿这种小号风格，在欧洲所有国家中都有对大调音阶的前五个音级的强调，至少在1680年代之前都是如此。

施梅尔策的最重要的印刷出版的合奏音乐曲集是《宗教-世俗音乐的和谐》（1662）。正如这个标题所暗示的，在这时的帝国（和意大利）有一种宗教和世俗器乐曲的实质性的交叠。也就是说，任何在教堂或户外庆典演奏的合奏作品都可以很容易地在一个宴会厅或其他户外的社交场所演奏。

宴请时奏乐的习俗似乎特别与十七世纪的德国宫廷相联系。很多十七世纪印刷的德国器乐合奏曲集都包括“宴席音乐”［Tafelmusik］的字样，或在标题中的一种类似的表达，而这个相同的名词在十八世纪以前的法国、英国和意大利音乐中却很少见。宴席音乐在宴会厅的演奏通常作为包括金银制作的餐盘和餐碟的展示的一部分，即使并不使用，而稀有而昂贵的食材要呈现给宫廷的主要的贵族们（图11-6）。然而有时，音乐家是看不到的。一位在1617和1629年来到德累斯顿宫廷的访问者写道：“当客人在宴会厅的较高的地方用餐时，音乐家们被安置在较低的地方，门是关着的，因此协和的音乐从通风窗口飘然而至，在天花板的上方和下方，也有一种对隐藏的音乐的安排，以便使人可以从三十二个不同的、各自分开的定位听到这样的音乐。”

德国宫廷的宴席音乐包括全部用于教堂和户外庆典的合奏音乐，其中有小号音乐（图11-6），它和舞蹈组曲在一起，似乎特别受到青睐。与法国当时的合奏组曲曲目相比，德国十七世纪合奏音乐曲目中为戏剧场合独立创作的舞蹈组曲特别丰富。在十七世纪，有大约五百五十首合奏组曲在德语国家出版。

德国合奏舞蹈组曲的主要作曲家之一是约翰·罗森缪勒（约1619—1684），他是莱比锡的一个管风琴师，在1665年他即将成为该市的音

乐指导和托马斯教堂附属学校的乐监时，他被怀疑是同性恋而被逮捕了。他从监狱中逃出，来到威尼斯，在圣马可大教堂的乐队演奏长号，并为慈幼院的孤女们作曲，直到1682年他返回德国成为沃尔芬比特宫廷的音乐指导。尽管罗森缪勒被认为在他1682年的最后一本奏鸣曲曲集里把最新的意大利合奏风格带到了德国，但是，他在1645、1654和1667年出版的组曲中包括了还没有在意大利奏鸣曲中发现的基本上是德国和法国的特点。

在罗森缪勒的全部三本合奏组曲的曲集里，一系列短小的舞曲，大部分按两拍子和三拍子的交替排列，例如阿勒芒德、库朗特、巴罗［ballo］和萨拉班德，它们的前面是一首两拍子的较长的引入性乐章。在1645和1654年的曲集里，这个乐章是一首传统的帕凡舞曲，就像萨缪尔·沙伊特在1617年的组曲《音乐宴会》中那样，但是没有通常的加亚尔德舞曲。不过，在罗森缪勒1667年的《室内奏鸣曲》中，第一乐章被称为“辛浮尼亚”，采取了意大利的多段的奏鸣曲形式，如1658年奥格斯堡的马蒂亚斯·凯尔茨（约1635—1695）的作品Epidigma harmoniae novae。

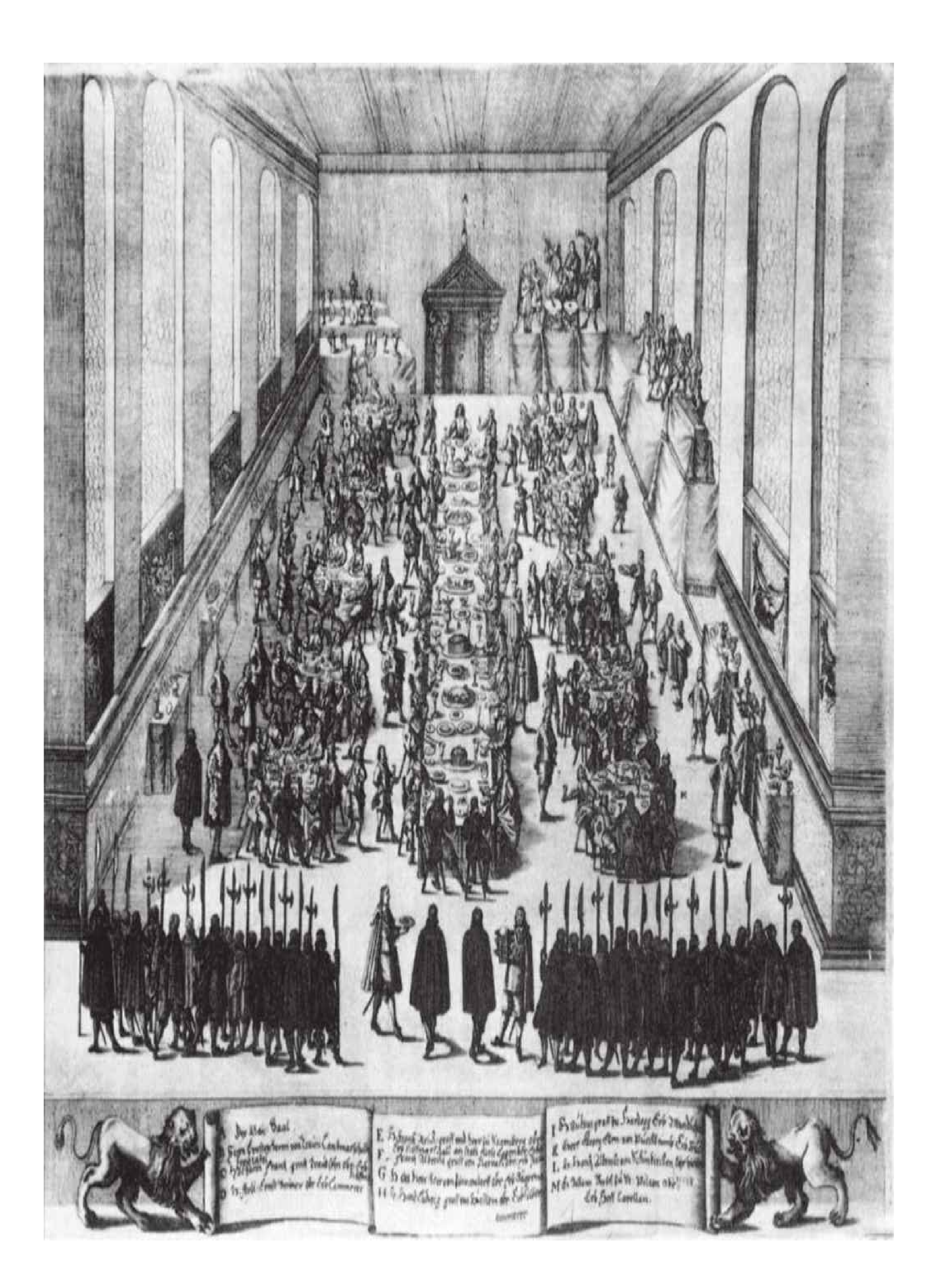


图11-6 1651年，在维也纳宫廷有小号和弦乐合奏的一次宴会

在罗森缪勒1667年的奏鸣曲中，第二部分是慢速的$\frac{3}{2}$拍，总是在结尾再现。实际上，在这部曲集的第二首奏鸣曲（A.99）中，两个两拍子的部分与坎佐纳的手法有点关系，这些采用华丽的小号风格的快板是被带延长记号并要求即兴的柔板华彩段落所围绕的。这首奏鸣曲的舞曲乐章值得注意的是各声部之间精致的节奏互动和不规则的乐句：阿勒芒德舞曲的两半各有九小节；库朗特舞曲的两半各有六个成对的小节；巴罗舞曲的两半各有七小节；只有萨拉班德舞曲的两半是各有八小节的。

带有一个充实的引入性乐章的德国的合奏组曲在某些方面是与英国的幻想曲—组曲相一致的。然而，这种英国的组曲以一首完全是模仿手法的幻想曲开头则是与意大利奏鸣曲没有关系的。

带有引入性乐章的合奏组曲成为一种德国的特产。由至少十九位作曲家创作的近三百首这样的作品，在十七世纪下半叶出版了二十七部曲集，其中包括海因里希·比贝尔、格奥尔格·穆法特（1653—1704）、约翰·亚当·赖因肯（1643—1722）和菲利普·海因里希·埃尔勒巴赫（1657—1714）的作品。在穆法特的合奏组曲选集第一卷（1695）和第二卷（1698）中，他的引入性乐章通常是法国组曲风格的，也许反映了他早年在巴黎（1663—1669）随吕利的学习，尽管这种创新也出现在吕利的一位后来的德国学生约翰·西吉斯蒙德·库塞尔（1660—1727）于1682年在安斯巴赫出版的《按照法国风格创作的音乐作品》中。

标题性的或描绘性的器乐合奏和键盘作品是德国在十七世纪后期的另一个特产。前面提到的卡罗·法里纳在1627年创作的《奇特的随想》，模仿了像狗、猫、枪炮和街头手摇风琴师，以及其他一些在德累斯顿写的描绘性的作品，尽管法里纳最后是在维也纳宫廷工作。1631年，汉堡的大卫·克拉默（约1590/95—约1666）出版了标题为“忧郁”“忍耐”“易变”“贪婪”“欢乐”和“悲伤”的合奏作品。德累斯顿的小提琴家约翰·雅克布·瓦尔特（约1650—1717）在他作于1676年的《玩笑》中模仿了一架颤抖的管风琴，风笛、小号、定音鼓、轮擦提琴、吉他、公鸡、母鸡和其他鸟类。1682年，瓦尔特在德累斯顿的同事约翰·

保罗·韦斯特霍夫（1656—1705）出版了一首九个乐章的标题为“战争”的小提琴奏鸣曲。最大量的集中于描绘性合奏音乐创作的是维也纳宫廷的作曲家们。

在1669年的一封信中，温策贝尔格伯爵给克罗梅利兹的主教写道：“我在五号邀请了施梅尔策先生来吃晚饭，用了所有的努力得到了想要的鸟儿的歌曲，于是他透露说他的确把这首‘咏叹调’变成了一些音符，在模仿各种动物的叫声中也有对鸟叫的模仿。”后来施梅尔策送给伯爵一首无伴奏小提琴的夏空舞曲并附上忠告：“在维也纳有更多的如此稀奇古怪的东西。”例如，一个维也纳的无名氏创造的“音乐钟表”使用了一个低音的固定反复来代表钟的滴答旋转，而小提琴在每一刻钟报一下时。在整点时，它要敲击十次——hora decima，意思是在日出后的第十个小时，这是城市音乐家举行的塔楼音乐会的传统时间，的确有一首正式的奏鸣曲乐章在随后演奏。

海因里希·比贝尔的弦乐合奏《战斗》（A.100）的小标题分别是“对邋遢的步兵团的模仿、战神玛尔斯、战斗、对伤兵的哀叹、带有献给酒神的咏叹调”。第二乐章的标题是“与各种幽默有关”，要求乐手同时演奏几个没有关系的旋律，造成了难以想象的不协和，以至于比贝尔为此事先添加了一句拉丁文的题词：“这里到处都是不协和音，因为各种不同的旋律在这里的确都发生了冲突。”标题为“战神玛尔斯”的乐章有对军乐队的笛与鼓，以及小号乐队的模仿。“战斗”这个乐章包括了这样的指示：“这个描绘战斗的乐章一定不要用琴弓来演奏，而是要用右手猛击琴弦，仿佛用一个拨子，而且很用力。”“对伤兵的哀叹”这个乐章是以夸张的半音和不协和音为特点的。

比贝尔的《战斗》作于1673年，显然是对法国军队的一种讽刺，因为他在题词中使用法语词musquetirer（步兵团）。在1672年，即这部作品创作的前一年，利奥波德一世皇帝为了保卫荷兰而加入了反法联盟。这次在荷兰的战争形成了吕利的寓言歌剧《阿尔切斯特》（1674）的基础，这里我们看到了奥地利人对同一事件的看法。

比贝尔的其他器乐作品是更严肃的，也是富于想象力的。特别值得注意的是他为小提琴和通奏低音而写的作品——十六首《神秘（或“玫瑰经”）奏鸣曲》，完成于大约1676年，以及八首出版于1681年的奏鸣曲。这些作品对小提琴的演奏提出了史无前例的要求，包括各种双音——有些要求变格定弦（不按常规调音）——演奏很快速的经过

句，音域扩展到第七把位。《神秘奏鸣曲》被保存在一份用版画加以装饰的手稿中，这些版画描绘了“玫瑰经”［Rosary］的十五种神秘的事物。它们可能是为比贝尔在萨尔茨堡大教堂十月份举行的为这些神秘事物的特殊仪式上的演奏而作的。然而，可疑的是，音乐竭力描绘这些神秘事物，程度上超出了对沉思冥想的情绪的营造。另一方面，一部后来的第十首神秘奏鸣曲的手稿抄本，错误地把作曲者说成是施梅尔策，在结尾增加了一个第七乐章，包括说明性的标题，把所有乐章都与1683年土耳其围攻维也纳的事件联系起来：

1.土耳其人前进

2. 土耳其人包围维也纳城

3. 土耳其人攻击

4.基督徒前进

5.基督徒的战斗

6. 土耳其人的退却

7.基督徒的胜利

音乐似乎完美地适合于每个乐章。

德国贵族在器乐曲中迷恋于描绘和对鸟鸣的模仿，他们也热衷于维持一种叫作“奇迹室”的私人宫殿博物馆，观察这两件事之间的联系是很有意思的。在奇迹室里陈列着各种东西，从自然的到人工的都有，它们可能包括矿物、矿石的样品、珍贵的和半珍贵的石头和化石，还有植物学的东西，例如树木、水果、坚果和干花，以及动物学的东西，例如动物标本、兽角、兽牙、软体动物的壳、蛋、皮等（见图11-7）。

因此，当维也纳宫廷管风琴师亚历山德罗·波利埃蒂（死于1683年）在他的《“夜莺”键盘组曲》中包括了一系列“在陛下的时代”的变奏，模仿了各种东西，如轮擦提琴、波希米亚风笛、荷兰竖笛、巴伐利亚肖姆管、老妇人的队列、祖先们的荣誉舞蹈、一个法国的吻手者、一个乡下佬的走钢丝、一个波兰人的魔术、一个士兵的口哨、一个匈牙利人的乡村小提琴等，我们可以说，他创造了一个音乐的“奇迹室”。

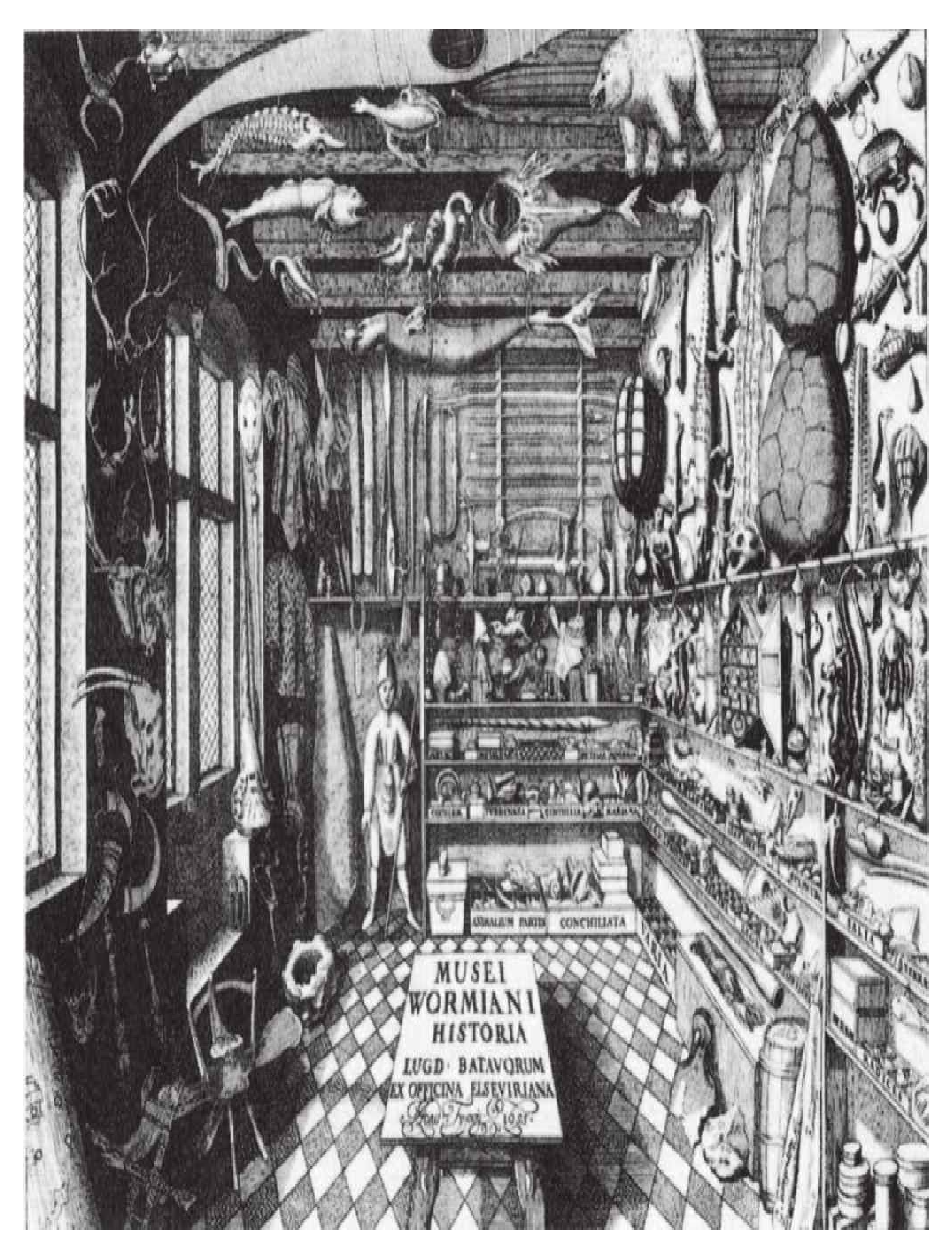


图11-7 奥勒·沃尔姆（丹麦物理学家）的博物馆（1655），一座十七世纪的“奇迹室”

十七世纪的德国歌剧

意大利歌剧1614年在萨尔茨堡上演（《奥菲欧》和《安德罗梅达》，可能都是蒙特威尔第的），1619年在维也纳上演（《奥菲欧》，可能是蒙特威尔第的），1627年在布拉格上演（一部无名氏的《卡里斯托与阿尔卡德》），1628年在华沙上演（一部无名氏的《埃希斯》），1654年在因斯布鲁克上演（切斯蒂的《凯撒的情人》）。

1627年，海因里希·许茨为德累斯顿宫廷谱写了歌剧《达芙妮》，脚本是马丁·奥皮茨根据里努契尼的《达芙妮》所作的德语改编本。尽管音乐失传了，但许茨后来的评论暗示，他的谱曲没有宣叙调。西格蒙德·特奥菲尔·斯塔登（1607—1655）写了幸存的最早的德语歌剧《灵魂不死》，可能是为纽伦堡的一个学校而作，在它1644年出版之前，约翰·卡斯帕尔·克尔的《奥龙泰》于1657年为慕尼黑歌剧院的开幕而上演。

帝国的持续的歌剧制作大约在1660年开始于维也纳，在利奥波德一世统治时期，与作曲家安东尼奥·切斯蒂、马克·安东尼奥·齐亚尼（约1653—1715）、乔瓦尼·费利切·桑切斯（约1600—1679）、安东尼奥·贝尔塔利（1605—1669），以及脚本作家弗兰切斯科·斯巴拉和尼科罗·米纳托都有长期的合作。维也纳宫廷歌剧在这个早期阶段的最高潮是1668年切斯蒂的《金苹果》的盛大上演。它有五幕戏、扩大的管弦乐队、众多的角色和二十四套舞台布景（图11-8），演出持续了两天。此后，大部分维也纳的宫廷歌剧都是由常驻的、有薪金的作曲家们创作的，其中最重要和最多产的是安东尼奥·德拉吉。

从1666到1700年，德拉吉为维也纳宫廷创作了大约一百二十部歌剧或类似的舞台作品，其中很多都是他自己写脚本。德拉吉在这些作品中的音乐风格是和这个时期威尼斯的流行风格相一致的，但是有更多的芭蕾、重唱与合唱。他的脚本的主题选自古希腊与罗马的历史与神话，并做寓言式的处理，以便达到利奥波德一世皇帝对荣耀、威严和历史的要求。

十七世纪后期，歌剧院在德国北部的几个新教的城市中建立起来，最重要的是汉堡，它是没有贵族宫廷统治的自由城市，在汉莎同

盟中是一个繁荣的海上贸易伙伴。在这里，第一座德国的公众歌剧院于1678年开幕，上演的是约翰·泰勒的《被创造的、堕落的和升天的人》，采用了一个顺从于这个城市的路德教派牧师的意见的宗教主题。在1690年代，用德语演唱的法国风格的歌剧在汉堡很流行，主要的作曲家是约翰·格奥尔格·康拉蒂（死于1699年）和约翰·西吉斯蒙德·库塞尔。1697年，汉堡歌剧院的领导权到了莱茵哈德·凯泽（1674—1739）的手中，他是这个时期最重要的德国歌剧作曲家。

凯泽歌剧的主题比起宫廷歌剧院或威尼斯的商业歌剧院来说是更加多样的，除了神话、历史和田园的情节，也有圣经故事、海盗的异国冒险、围绕传统的德国节日的戏剧，至少有一部是基于近代历史的。尽管凯泽的一些歌剧混合了意大利语的咏叹调和德语的宣叙调对白，但他对音乐与歌词的关系表达了特殊的关注。他认为，歌剧音乐的主要目的是表达戏剧中的角色的真实情感。在这方面他得到了一种快速发展的、国际的常规音乐手法的帮助，使得作曲家能够用准确的比例来传达特定的各种情感的混合。

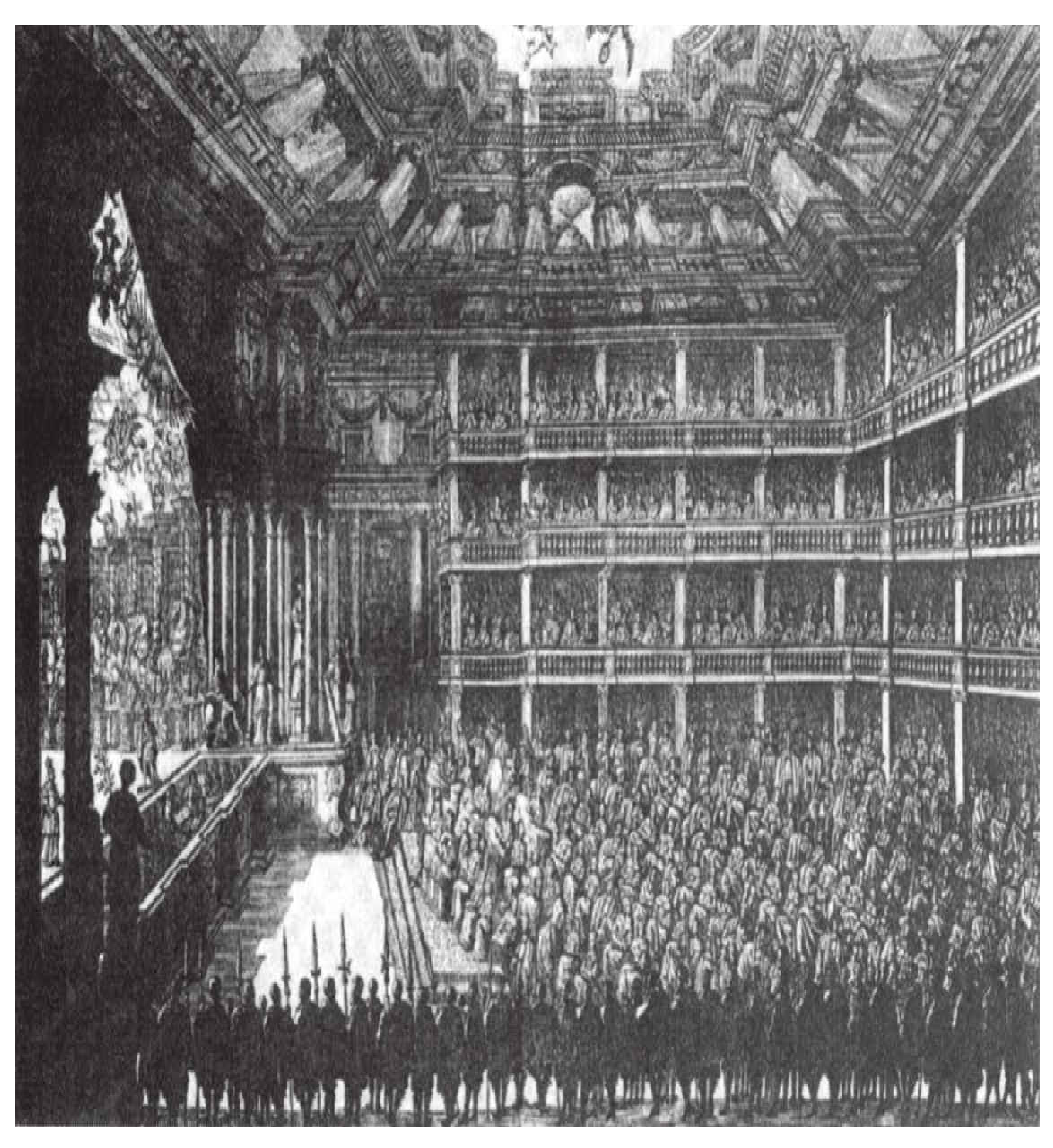


图11-8 安东尼奥·切斯蒂的《金苹果》1668年在维也纳宫廷剧院上演，皇家成员位于前排和中间

德国的音乐理论

大约1657年，克里斯多夫·伯恩哈德在根据马尔科·斯卡奇（约1600—1662）作于华沙的一本较早的著作（1649）写成的文论中，描述了当时应用的三种音乐风格——严肃风格、普通的装饰风格和戏剧的装饰风格。

严肃风格模仿帕莱斯特里那，让音乐主导歌词，只在经过音、辅助音、延留音和有准备的倚音上使用不协和音。

在普通的装饰风格中，歌词和音乐是平等的，有十五种附加类型的不协和音允许使用。蒙特威尔第、卡瓦利、贝尔塔利、卡里西米、阿尔布里奇、佩兰达、许茨和克尔被认为是这种风格的主要实践者。实际上，很多十七世纪的教堂音乐，甚至是人声的，都运用这些类型的不协和音，尽管它们的模仿织体、平滑的旋律线条、被限制的节奏语汇可能会使这些无伴奏的作品被人们误认为是帕莱斯特里那式的严肃风格的例子。

最后，在戏剧的装饰风格中，歌词是音乐的主人，它的技术包括宣叙调。这种风格使用前两种风格列举的所有类型的不协和音，还可以多使用八种。

伯恩哈德在他对严肃风格的讨论中，论证了帕莱斯特里那是怎样在一部作品中通过限定一系列的不同的结束音，以及通过旋律音型的手段和它们的对位的结合来改变调式的。在他论述普通的和戏剧的装饰风格的章节中，包含了很有价值的对加花装饰的即兴演奏的指导。

伯恩哈德使用的很多对不协和音的处理进行分类的拉丁语词汇是修辞音型的传统名称。伯恩哈德利用了德国人在修辞学研究和把它加以类推而在音乐作品上加以应用的威望。这会导致混乱，因为不协和音的分类并不是真的修辞音型。当时的其他德国理论家们更正确地使用修辞音型的名称——指出了更多的有意义的音乐和说话之间的相似之处。修辞音型的名称被十七世纪下半叶和十八世纪初的一些德国音乐家解释为文字的修辞学的类似物，其中包括阿塔纳修斯·基歇尔（1601—1680）、约翰·格奥尔格·阿勒（1651—1706）、毛里蒂乌斯·约翰·沃

格特（1669—1730）、约翰·戈特弗里德·瓦尔特（1684—1748）和约翰·马泰松（1681—1764）。

调式是这个时期德国理论家讨论的另一个重要的题目。大部分德国的音乐家和其他地方一样继续按照阿德里亚诺·班基耶里在他1605年和1614年的论文中的方式，或按照扎利诺在他的《和声规范》（1558/1573）中的方式来解释调式。然而，十七世纪的几位德国作者提出了一种新的方向，对实际作品中的下列一种或多种实际的发展做出反应：

·器乐曲，特别是为小提琴而作的，经常通过把一个单独声部的音域扩展到两个八度以上而模糊正调式和副调式之间的区别。

·和弦式的和少用或没有模仿的音乐使得八度划分成一个五度和一个四度不那么明显。

·在D和F调式（1、2、5和6）中，频繁或持续的使用降B音，使得它们经常与扎利诺的A和C音的调式无法区别。同样的，在G调式（7和8）持续地使用升F音，实际上便与C调式相同。

·E调式（3和4）和它们的转位的使用逐渐减少，致使它们大部分变成局限在用C调式及其转位写成的奏鸣曲的内部段落中。

·运用在调式中的转位的数量继续增加，以至于写在作品开始处的升号或降号比指示调式有更多实际的重要性。

·调式在一部作品内部经常变化，意味着在特定音高上终止式的相对频繁和重要性，不能从作品开始处的手法中容易地预示出来。

一些德国理论家对这些实际发展的反应，是从1612年约翰内斯·里皮乌斯的论述开始的，他强调了按照在调式的结束音上形成的三和弦的性质（大三或小三）把所有的调式划分成“自然的”和“柔和的”两类。尽管这种类型的划分在扎利诺的著作中也有，里皮乌斯和他的追随者们似乎赋予了它们比对单独的调式本身的指示更多的重要性。

整个十七世纪，大部分音乐书籍把八个传统调式中的每一个的最常见的转位看作基本的调，在当时的德语论著中经常称之为“教会调”［Kirchen Thon］，或以阿德里亚诺·班基耶里的论述为基础，在新派的写作中称之为“音高-调模式”［pitch-key modes］：

调式的数目	结束音的音高	调号
1	D	无
2	G	一个降号
3	A	无
4	E	无
5	C	无
6	F	一个降号
7	D	一个降号
8	G	无

尽管扎利诺注意到，必要时任何调式可以转换到任何音高上，但是约翰内斯·克吕格（1598—1662）在他的《音乐提要》（Synopsis musica，1630和1654）中，提出转位的调式仿佛它们本身就是固有的。根据这种倾向，沃尔夫冈· 米利乌斯（Wolfgang Mylius，1636—1712/13）在他的《音乐入门》（Rudimenta musices，1685—1686）中用扎利诺的方式列出了十二个调式，然后是基于降B 和降E的调式，最后是围绕着D大调、E大调、升F小调、A大调、B大调和B小调的三和弦建立的一套调式。一种类似的系列在格奥尔格·法尔克（1630—1689）的著作Idea boni contoris（1688）中也有展示。丹尼尔·斯皮尔（1636—1707）在他的《音乐艺术课程》（1687/1697）中列出了六种在A、C、D、E、F 和G音上的“自然调”，五种在A（两个升号）、B（两个升号）、D（两个升号）、E（一个升号）和G（一个升号）上的“硬调”，以及五种在F（三个降号）、G（一个降号）、降B（一个降号）、C（两个降号）和降E（两个降号）上的“软调”。

十七世纪最激进的德国理论家是安德烈亚斯·韦克迈斯特（1645—1706），尽管他坚持用传统调式的知识来很好地理解众赞歌的旋律，但在他的著作《音乐的数学》（1687）中，提出废除教会调式和与它们相关的名词术语，只用两种调式来取代它们——一种是"自然的调式"（或"完美的调式"），它建立在C—E—G的三和弦和以C为基础的自然音音阶上，或者是它们的转位，可以称之为C 大调（"硬C"）、D大调等等；另一种是"不太自然的调式"（或"不太完美的调式"），建立于D—F—A的三和弦和以D为基础的自然音音阶上，或者是它们的转位，可以称之为D小调（"软D"）、C小调等等。在他发表于1707年的最后一篇论文中，韦克迈斯特提供了A音上而不是D音上的三和弦和音阶，作为"不太完美的调式"的原型。他承认他的两种调式的全部十二个可能的转位，并坚持所有的必要的升降号都要包括在调号中，而不是只作为临时升降号来添加。他在他的几篇论文中提到和弦的"音乐圈"，他在《音乐抄本》（Hypmnemata musica，1697）中这样写道："世界闻名的弗罗贝格尔在三十多年前已经创作了一首坎佐纳（现已遗失），他在其中用整个键盘的所有十二个调对主题做了转位、变化和艺术的加工，经过了所有的五度圈或四度圈，最后返回到他开始的调。"（第37页）

必须强调的是，韦克迈斯特是一个激进的理论家，他希望把他认为混乱和不规则的传统的实践进行整理。他对E调式已经不再使用的看法是不正确的。不过尽管他有激进的看法，韦克迈斯特仍然承认最基本的调式原则的持续的合理性——在决定一种调式时结束音和音程的形式之间的互相关系，以及调式与典型的旋律型之间的呼应，终止的各种形式，依据它们的结束音的终止式的分类等级和转调的可能性。

总结

德语的路德教派的宗教声乐作品可以被分成两大类，并列的细分如下：

不带众赞歌歌词的作品	带众赞歌歌词的作品
咏叹调	普通的、分节的众赞歌的和声配置，1-4声部
协唱曲	众赞歌协唱曲，特别是在独特的部分用众赞歌变奏曲谱写几个或全部诗节，众赞歌旋律用定旋律风格、牧歌风格或经文歌风格加以处理。
协唱咏叹调	众赞歌协唱曲在独特的部分使用圣经歌词或其他非众赞歌的歌词。

这个时期路德教的宗教作品的歌词经常反映了由新的虔信派培育的个人的、情感的创作手法。随着时间的推移，人们发现更长的、更紧密的和内部更加统一的音乐段落，在一些作品中，宣叙调和咏叹调风格出现了对比。

德语国家的天主教会的声乐作品继续用拉丁文歌词谱曲，包括弥撒和日课的仪式歌词。在为独唱而作的小型作品中，德国天主教的曲目密切追随了意大利的发展，特别是趋于更长和更独立的对比部分的倾向，包括宣叙调和咏叹调风格的偶尔的对比。在大规模的复合唱作品中，德国的、特别是奥地利的作曲家们偶尔运用比他们的意大利和法国同代人更多的声乐声部和更多样的乐器。这种德国天主教会音乐

的宏大风格服务于被称为“虔诚的奥地利”的政治神话，并展现了与建筑上的“皇家风格”［Kaiserstil］的相似之处。

屯德尔那样的管风琴众赞歌的谱曲来自世纪中期以后，与早期作品相比，倾向于更丰富的对比和戏剧性，创造了更强烈的表情。后来的众赞歌谱曲展现了更大的长度，并分成更长和更独立的部分。表现情感的传统手段可以造成管风琴音乐和听不到的众赞歌歌词之间的平行，可能在每段之间都有变化。

北德的管风琴托卡塔、前奏曲和固定反复的变奏曲，例如布克斯特胡德的作品，显示了十七世纪后期的更加理性的组织，包括对短小的、节奏明确的动机的扩展加工和一种对数字象征主义的倾向。帕赫贝尔的管风琴众赞歌改编曲，特别是他那些独特的两个部分相结合的形式，反映了趋于动机统一的倾向。

十七世纪后期德国的为小提琴和通奏低音而作的独奏和三重奏的奏鸣曲与意大利有相同的发展趋势。由德国、奥地利和摩拉维亚作曲家创作的大规模的，甚至是复合唱式的奏鸣曲经常有铜管和木管乐器。它们采取较老的威尼斯的形式，到达了意大利和欧洲其他地方从未探索的极端。这种曲目的特别之处还在于对音乐描绘、声音模仿和标题叙述的迷恋。一种有些标准化的合奏组曲，包括阿勒芒德、库朗特、芭蕾和萨拉班德，带有一个引入性的非舞曲的乐章，是德国在这个时候的另一个特点。

意大利的歌剧表演在十七世纪上半叶在几个德语城市孤立地出现，成为1660年前后维也纳宫廷文化的常规特点。德国的第一座公众歌剧院于1678年在汉堡这个商业城市开幕，用德语演唱法国风格的歌剧。

十七世纪末的德国音乐理论包括伯恩哈德按照不协和音的运用对三种风格的准确划分，普林兹的对梅尔塞内的音乐理论的扩展，由几位作者对语言的修辞型和音乐之间的相似性的广泛讨论，一种对大调和小调的分类，而不是对八种或十二种调式的区分给予更多的重要性的普遍倾向，一种对更多的调号的实际上的承认，以及韦克迈斯特的十二个大调和十二个小调的激进的理论设计。

第十二章
意大利十七世纪末的奏鸣曲和协奏曲

十七世纪下半叶的意大利三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲

在十七世纪下半叶，小提琴制作和小提琴音乐的中心仍然是第三章描述过的波河河谷。埃米利亚地区，它在博洛尼亚和摩德纳的主要中心，以及威尼斯共和国，包括贝尔加莫、布雷西亚、克雷蒙纳和威尼斯，继续产生着最重要的小提琴作曲家。最好的弦乐器仍然来自这些城市，来自尼科洛·阿玛蒂（1596—1684）、安德里亚·瓜内里（1623—1698）、安东尼奥·斯特拉迪瓦里（1644/49—1737）和卡洛·贝尔贡齐（1683—1747）在克雷蒙纳的工作坊；还有威尼斯的马太·格弗利勒（1659—1742）、米兰的乔瓦尼·格兰奇诺（1637—1709）和卡罗·朱塞佩·泰斯托尔（约1665—1716），以及博洛尼亚的乔瓦尼·托诺尼（死于1713）。

这个时期的主要的意大利弦乐合奏的作曲家不再与器乐家行会或“同业公会”有密切联系。他们的训练和生涯现在一般遵循着教堂乐正的模式，虽然他们中的一些人也是专业演奏弦乐器的。

这种新型弦乐作曲家的一个早期的例子是莫里齐奥·卡扎蒂（1616—1678）。在所有的卡扎蒂的专业职位中，教堂的演奏团体是居于首位的：他十七岁时就到了瓜斯塔拉的圣皮埃特罗教堂，之后还有曼图亚的圣安德里亚教堂、费拉拉的莫尔特学院、贝加莫的圣玛利亚大教堂和博洛尼亚的圣彼特罗尼奥教堂。在所有这些地方，他都在弥撒和晚祷中使用了器乐合奏的音乐。他至少出版了十本器乐曲选集，其中九本是为小提琴家族的乐器而作的。

为两把小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲——所谓的“三重奏鸣曲”从名字上看是有三个写出的声部，虽然经常有四个或更多的乐手演奏——

是卡扎蒂更喜欢的体裁。他和他的学生的作品有助于三重奏鸣曲这种晚期巴洛克最常见的奏鸣曲类型的最终成形。

大部分卡扎蒂的奏鸣曲继续了坎佐纳的传统，有三个核心乐章（意大利语是tempi）：（1）快板，两拍子，有模仿手法；（2）三拍子，通常是主调的；（3）两拍子，有模仿手法，在动机上与第一乐章有联系。避免那种用很多短小的、不同节拍和速度的对比片段的“拼凑而成的”奏鸣曲，卡扎蒂喜欢用一种三乐章的扩展形式，增加了一个独立的、慢速的、有表情的乐章，它可能出现在他从坎佐纳传统继承而来的三个乐章的任何一个的前面。这种类型的一个例子是卡扎蒂作于1656年的作品18中的“La Rossela”（A.101）。

像大部分十七世纪的意大利三重奏鸣曲一样，卡扎蒂的作品18的第7首使用了两个同等重要的运用模仿手法的小提琴声部，还有一个在和声与节奏上起一种支持作用的通奏低音，它只偶尔参与动机的模仿。奏鸣曲开始的慢乐章遵从调式1的规范（通过一个降B转到C上，用一个降E作为不变的临时记号），它相继终止在调式的五级音、三级音和结束音上，使用的和声在很大程度上是由两把小提琴的平行三度造成的。

卡扎蒂的快板乐章的主题跨越一个八度和一个五度，并带有一系列的跳进，这在他的奏鸣曲的小提琴主题中是很典型的。同样典型的是乐段的扩展，它从终止式开始，通过旋律与和声的模进而形成，包括三个声部之间的模仿的交换。

卡扎蒂的三拍子的乐章放弃了传统的$\frac{3}{8}$拍和急板的速度标记。这个乐章是一首吉格舞曲，在卡扎蒂作品18奏鸣曲的中间部分常见。吉格舞曲的一个重要特征是对一些小的节奏动机的大量的加工，它和一些音阶式的低音线条一起，带来了向着终止式目标的精力旺盛的运动的效果——这是在十七世纪后期的意大利奏鸣曲乐章中越来越常见的一种效果。

卡扎蒂在快速两拍子的末乐章之前插入的庄重而缓慢的乐章与第一乐章类似，都是短小的、终止在调式结束音和三级音上的乐句，用两把小提琴的平行三度演奏。简短的末乐章没有明显地引用第一乐章

的东西：如果有什么联系，那可能是第一乐章的第24小节，它和末乐章急板的主题有几分相似。

当我们把卡扎蒂这首奏鸣曲和他的其他早期作品与马可·乌切利尼的早期作品相比较时，在卡扎蒂引入的新特点上并没有太多的不同，他避免了乌切利尼的过分的和惊人的多变性、冗长而散漫的细致处理、尖锐的对比、广泛并列的速度、极端高音域的探索，以及即兴传统中常用的音型的痕迹。卡扎蒂的奏鸣曲中速度确定的段落的数目较少，这表明他遵循了来自克雷蒙纳的塔奎尼奥·梅鲁拉（1694/5—1665）的先例，梅鲁拉的最后两卷奏鸣曲和坎佐纳（1637 和1651）可能是首次引入这个特点的作品。

卡扎蒂的奏鸣曲走向统一和简洁的趋势在他的学生乔瓦尼·巴蒂斯塔·维塔利（1632—1692）的作品中得到了进一步的发展。维塔利是博洛尼亚圣彼特罗尼奥教堂的管弦乐队的大提琴手，他后来在摩德纳附近的埃斯特公爵的宫廷小教堂担任音乐的领导职位。

维塔利早期的三重奏鸣曲的曲集（1667）和较大乐队的作品（1669），在通过增加一个慢乐章对三乐章坎佐纳模式进行扩展上与卡扎蒂类似。这些作品的主要创新是创造了更多的音乐方向和材料上的统一，这是通过模进的大量使用、节奏的精致处理，以及低音音型的固定反复来实现的。然而，比这些来自坎佐纳的奏鸣曲更重要的，是维塔利的舞曲和由舞曲派生的奏鸣曲的曲集。

尽管个别的舞曲在早期的意大利小提琴音乐的曲集里已有零星出现，例如比亚吉奥·马里尼出版的曲集，但维塔利把发展的道路引向了各种舞曲在“室内奏鸣曲”（“室内”的意思是不适于在教堂演奏）中的结合。他的作品3（1667）已经包括了通常的成对的舞曲，一首加沃特舞曲和它的库朗特舞曲的三个部分组成的段落在一起。这样的三首舞曲的组合在维塔利的作品4（1668）中标准化了。无疑这里有法国的影响，这些舞曲的意大利特点包括模仿对位的运用、模进和不规则的乐句。在他的作品8（1683）的三重奏鸣曲中，维塔利按照惯例把第一次反复的结尾终止在调式的五级音上，而每首舞曲的结尾都在结束音上终止（见A.102）。维塔利的作品11《用法国和意大利手法的各种奏鸣曲》（1684）中，包括了一首布列舞曲，这些奏鸣曲中有七首是以一首非舞曲的乐章开始的（一首随想曲或引子），也许是受到了德国作曲家约翰·罗森缪勒在威尼斯出版的奏鸣曲的影响。

在摩德纳，维塔利遇见了年长的马可·乌切利尼和他最重要的学生乔瓦尼·马里亚·博农奇尼（1642—1678），他出版了十部独奏和三重奏鸣曲的曲集，既有坎佐纳（教堂），也有舞曲组曲（室内）的类型，还有一篇重要的论文《实践的音乐家》（1673）。

博农奇尼的《实践的音乐家》包括了自阿德里亚诺·班基耶里的论文以来对调式的最详细的讨论。博农奇尼追随了班基耶里对八种调式的命名，这些对复调有用的调式在谱例3-8中已有展示，尽管博农奇尼把它们与扎利诺十二调式理论的某些东西互相关联，而不是从调式的特征和诗篇调公式混合中得出它们，就像班基耶里所做的那样。

博农奇尼的《实践的音乐家》，博洛尼亚音乐家洛伦佐·佩纳（1613—1693）的《音乐的发端》（Li primi albori musicali，1672）和《圣咏指南》（Direttorio del canto fermo，1689），来自雷焦埃米利亚的巴托洛缪·比斯曼托瓦（1675之前—1694之后）的《音乐概论》（1677），安杰洛·贝拉尔迪（约1636—1694）的五篇幸存的论文，以上这些著作全都是在博洛尼亚出版的。它们本身展示了调式理论在来自波河河谷的十七世纪后期的独奏和三重奏鸣曲中的持续的意义。这对我们来说应该是明显的，它来自音乐，也来自这个事实，即：对每首奏鸣曲的调式的指定，被包括在博农奇尼的作品6的《教堂奏鸣曲》（1672），以及同为博洛尼亚人的朱利奥·阿莱斯蒂（1619—1701）的作品4的奏鸣曲中。

博农奇尼在他的作品6的奏鸣曲中，扩展了调式音高结构的作用，超越了模仿的主题的公式、再陈述和移位，以及它们与终止式音高的互相关系。他还通过两个小提琴声部为每个终止式做准备的合成旋律的活动，把调式的八度音组织起来。博农奇尼作品6的第11首的第一乐章为此提供了一系列典型的例子。

谱例12-1是博农奇尼作品6第11首的第一乐章的乐谱，其中两个小提琴声部被压缩在一行谱中，这样使两个声部结合而成的合成的旋律线条更加清楚。我们看到的一系列调式确定的片段，每个的标志都是一个完整的音阶从变格调式的五级音下行，或者从正格调式的八度下行到每个终止式的结束音高上——总是通过增加大量的表面的减值来加以装饰。在谱例12-1中，在这些下行中的每一个音级都以一个对斜的线条为标志，并标记着关于最终的终止音高的号码。因为调式的八度为了准备每一个终止式而做了这样的再结构，每一个片段都引向一个

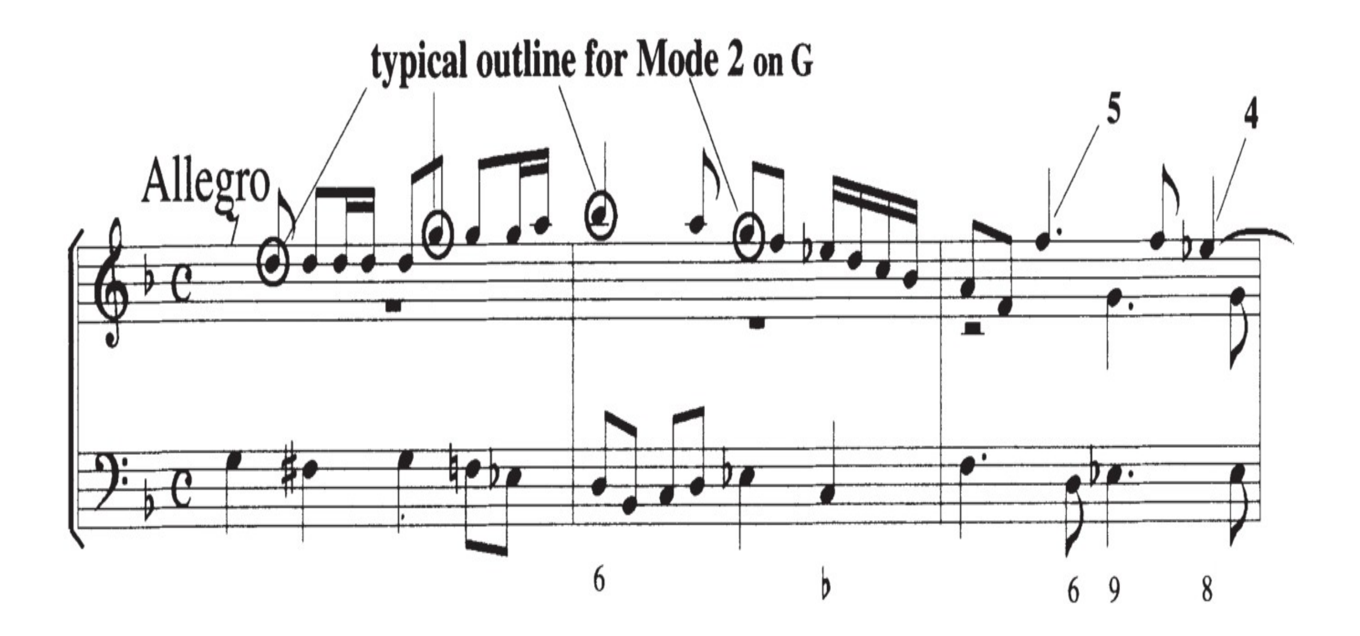
音高上的终止式，而不是原来的调式的结束音影响了调式的临时变化，这是在这个例子中识别和标记出来的。每个终止式的最后的音高被括在一个小方框里，音名用大的粗体字母。这里像博农奇尼作品6的其他地方一样，一些终止式后面有几小节的过渡，其中的小提琴声部的旋律线条快速上行，为一个新的下行到结束建立出发点。

谱例12-1中展示的每一个下行旋律片段至少是部分地被一种旋律/和声的模进配上了和声。在模进1、2、5、6、7中，低音交替地下行一个三度和上行一个音级，用音型5和6相交替。在模进3和4中，低音交替地上行四度和下行五度，带有明确的或含蓄的5/3或7的音型。

这里描述的和谱例12-1中展示的是博农奇尼作品6奏鸣曲的完全典型的特点。它们可以偶尔在他早在1666年写的作品1中找到，它们越来越多地出现在他后来创作的舞曲和室内奏鸣曲中（作品7、9和12），特别是在调式的五级音为终止式做准备这个特点。这种倾向也可以在维塔利的越来越多的非舞曲的三重奏鸣曲中发现（1667、1669、1684），但在博农奇尼的作品里不那么常见，也不那么严格。这种调式结构的旋律下行由五度下行的和声模进相伴随的结合，在未来几十年扩展的音乐主体中具有重要意义。由于这个原因，谱例12-1和它从中选取的整首奏鸣曲（A.103）应该仔细地加以研究。

在博农奇尼和维塔利的作品中表现出来的趋势，在阿尔坎杰罗·科雷利的为两把小提琴（后来是一把小提琴）和通奏低音而作的奏鸣曲中得到了最有意义的继续发展，他是音乐史上最有影响的作曲家之一。

谱例12-1：乔瓦尼·马里亚·博农奇尼，作品6，第11首，第一乐章，展示了调式的音高结构和模进


typical outline for Mode 2 on G
Allegro
5
4
6
♭
6 9 8



Mode 6 on B♭
3
2
1
transition
B♭
7
5
6
5
SEQUENCE #1
5
4
typical outline for Mode 1 on G
6
5
6
6
9
Mode 6 on F
3
2
1
8
7
7
5
6
5
SEQUENCE #2
F
SEQUENCE #3
6
5
SEQUENCE #4
6
5
SEQUENCE #5
SEQUENCE #6



Mode 6 on B♭
Subject, Mode 2 on G
Subject, Mode 2 on G, cont'd
Mode 1 on G
SEQUENCE #7
G
Subject, Mode 1 on G
Mode 9 on D
transition
SEQUENCE #8
D
Mode 1 on G
SEQUENCE #9


Adagio
37
2
2 1
6
7
5
6
4
6
♭6
3
6
4
5
3
G

阿尔坎杰罗·科雷利

阿尔坎杰罗·科雷利（1653—1713）出生于博洛尼亚以东大约三十公里的一个小城弗西格纳诺，在附近的一个很小的中心接受了最早的音乐教育。科雷利继续在博洛尼亚学习，十七岁时（1670）就被允许作为一位作曲家进入了很有声誉的爱乐学会。人们只知道他在博洛尼亚的小提琴老师的名字——乔瓦尼·本文努迪，他是1655—1660年圣彼特罗尼奥大教堂的卡扎蒂指挥的管弦乐队的成员。当时活跃于博洛尼亚的奏鸣曲作曲家有阿莱斯蒂、卡扎蒂、维塔利、乔瓦尼·保罗·科洛纳（1637—1695）和彼特罗·德格利·安东尼（1639—1720）。在科雷利就学于博洛尼亚期间，在附近的摩德纳的博农奇尼出版了他的作品6的奏鸣曲和他的论文《实践的音乐家》。终其一生，科雷利都把自己叫做"博洛尼亚人"。

到了1675年，科雷利已在罗马确立了他作为小提琴家的地位。他在那里的早期赞助人是克里斯蒂娜女王（1626—1689），她在1654年被瑞典这个路德教的国家废黜了王位后，皈依了天主教并移居罗马，她在那里成为了一位很有影响的艺术和学术的赞助人。奏鸣曲作曲家亚历山德罗·斯特拉德拉、雷利奥·克里斯塔（1629—1680）、卡罗·曼内里（1640—1697）和卡洛·安布罗奇奥·罗纳蒂（约1645—1710/15）当时也都属于克里斯蒂娜女王的圈子。他们的影响和他从博洛尼亚和摩德纳的作曲家身上吸收的东西，都可以在科雷利的奏鸣曲中看到。

1687年，科雷利加入了红衣主教本内德托·潘菲利的王室，1690年，他转而为更有势力的红衣主教彼埃特罗·奥托博尼服务。奥托博尼是亚历山大八世教皇的侄孙和教堂的副主教。在为克里斯蒂娜女王和两位红衣主教服务期间，科雷利创作和演奏了他为一把和两把小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲和他的大协奏曲（随后讨论）。此外，科雷利领导乐队演奏了协奏性的教堂音乐、清唱剧、歌剧、小夜曲、奏鸣曲和协奏曲，乐队一般由十几位乐师组成，有时也会多达一百五十位弦乐乐手。

由于他的演奏，特别是他的创作，科雷利变得很富有和出名——可能是到那时为止最著名和最有影响的器乐作曲家。他出版的作品一共

有六套：

作品1（1681），十二首三重奏鸣曲，为两把小提琴、大提琴或大琉特琴与管风琴通奏低音而作，每首包括一个赋格式的乐章，但没有特定的舞曲。

作品2（1685），十二首"室内的"三重奏鸣曲，为两把小提琴和大提琴或拨弦古钢琴而作，每首包括一系列的舞曲乐章，有八首以一首非舞曲的前奏曲开始。

作品3（1689），十二首三重奏鸣曲，为两把小提琴和大提琴或大琉特琴与管风琴通奏低音而作，每首包括一首赋格式的乐章，但没有特定的舞曲。

作品4（1694），十二首三重奏鸣曲，为红衣主教奥托博尼的学院而作，两把小提琴和大提琴或拨弦古钢琴，每首包括一系列的舞曲乐章，前面有一首非舞曲的前奏曲。

作品5（1700），十二首奏鸣曲，为一把小提琴和大提琴或拨弦古钢琴而作，分成两个部分，第一部分由六首奏鸣曲组成，每首有一首赋格式乐章，第二部分也由六首奏鸣曲组成，每首是一个舞曲的组曲，前面有一首非舞曲的前奏曲。

作品6（1714），十二首大协奏曲，为两把小提琴和一把大提琴作为主奏组，两把小提琴、中提琴和低音弦乐器（也可以加倍）构成大的协奏组。每个组都有自己的通奏低音部分，前八首有赋格式乐章，没有舞曲的标题，后四首包括舞曲和非舞曲乐章的混合，前面有一首非舞曲的前奏曲。

科雷利的作品2被称为"室内的"，而他的作品4在1695年罗马重印的版本中就是这样的标题。他的曲集里没有"教堂的"标记，证据显示，作品1和作品3的奏鸣曲原打算是写成和作品2和4的舞曲组曲的室内奏鸣曲一样的室内乐的。在1695年威尼斯重印的作品4的标题中提到的"学会"可能是指一种社交聚会，典型的特征是正式的讨论或仪式化的争论和音乐表演的一种结合。很可能科雷利的全部奏鸣曲都是为这种学会的表演而创作的。

科雷利的奏鸣曲似乎成了历史上最经常被重印的曲集。到了十八世纪末，他的作品1已经出版了四十个版本，他的作品5有四十二个版本。他可能是第一位主要靠他的印刷的乐谱来传播名声的作曲家。查

尔斯·伯尼并无夸张地写道："很少有当代的音乐作家、史学家或诗人忽视对他的天资与才能的赞美。"

科雷利的作品1和3的三重奏鸣曲影响了非舞曲组曲或自由奏鸣曲的标准化，它有四个乐章，慢—快—慢—快，通常带有一首赋格曲，那是在第二乐章，是以一个或两个主题用模仿对位的手法在所有声部加以重复的乐章。科雷利的作品2和4的室内奏鸣曲也有四个乐章，常常也用同样的模式：慢—快—慢—快，典型的是（1）前奏曲或阿勒芒德舞曲，（2）阿勒芒德或库朗特舞曲，（3）萨拉班德舞曲或非舞曲乐章，（4）吉格舞曲或阿勒芒德舞曲、库朗特舞曲、加沃特舞曲等等，也可以看到一些其他舞曲的结合。虽然以一首前奏曲作为组曲的开始在德国奏鸣曲中更为典型，以一首慢速的阿勒芒德舞曲开头的组曲在前几十年的意大利就已广为人知，例如在博农奇尼、维塔利和乔瓦尼·巴蒂斯塔·巴萨尼（约1650—1716）的三重和独奏的小提琴奏鸣曲中，以及科雷利在罗马的同事贝尔纳多·帕斯奎尼（1637—1710）的键盘组曲中。慢速的前奏曲因此可能会与开头的阿勒芒德舞曲发生联系，出现在更早的意大利室内奏鸣曲中。

科雷利最为今人所记得的可能就是他的标准化的和声实践，大部分是从已经运用的各种因素中编定和选取的。

标准化的和声风格

1708年，科雷利的一个学生弗朗切斯科·加斯帕里尼（1661—1727）在他的一本指导通奏低音的实现的书《在拨弦古钢琴上配和声》中，就处理不协和音的适当的方法写道：

> 这是由很好的当代作曲家们实践的，特别是在小提琴大师阿尔坎杰罗·科雷利的非常迷人的“辛浮尼亚”中。他是我们时代的真正的奥菲欧，他有这么多的巧妙、学问和优雅，在他的那些低音之上运动并构成了和声，延留音和其他不协和音有很好的控制和解决，与各种主题也有很好的交织。完全可以说，他发现了一种令人着迷的、完美的和声……谁用他的作品的［数字］低音去实践，准就会从这些作品中获益良多……

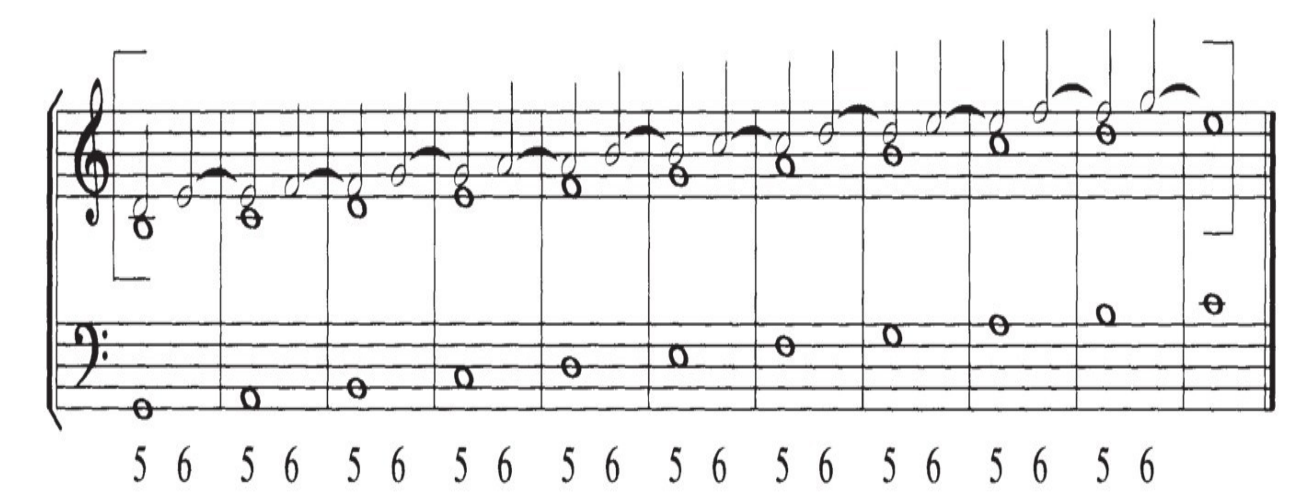
加斯帕里尼此书的主要目的是指导读者如何在没有特定数字标记的乐谱中实现通奏低音的伴奏。也许是作为这个目的的一种无意识的副产品，他陈述了和声模进和终止式类型的主要种类，它们形成了科雷利“发现”的“令人着迷的、完美的和声”的核心。

加斯帕里尼展示的那些在科雷利的奏鸣曲中很突出的类型在谱例12-2到谱例12-21中列出，也列了一些在加斯帕里尼书中没有展示的其他类型，因为完全由根音位置的三和弦组成，它们即使没有标记数字，对于“在拨弦古钢琴上配和声”来说也是没有问题的。

在加斯帕里尼的“关于上行运动”中首先展示的类型是一种低音级进上行，在每个音的数字5和6之间交替。这可能是科雷利和他的同时代的意大利作曲家们最常用的一种模进。加斯帕里尼的例子见谱例12-2a，科雷利的作品3的一个例子见谱例12-2b。

谱例12-2a：在弗朗切斯科·加斯帕里尼的《在拨弦古钢琴上配和声》（1708）中展示的模进类型和科雷利三重奏鸣曲中的模进

a.加斯帕里尼的5-6模进



谱例12-2b：科雷利，作品3，第2首，第二乐章，第13—15小节



通过和弦的转位而与上行5-6模进紧密关联的是谱例12-2b的取自其低音的，由第一小节数字低音的实现（编辑做的）中的上方线条形成的旋律音型：这种音型下行三度，然后上行四度。这种音型向低音的转移见谱例12-2c。加斯帕里尼没有展示这种模进，因为所有和弦都

是根音位置的三和弦，所以低音没有必要加数字。谱例12-2a、b和c中的两种关系密切的类型是科雷利和他的一些同代人使用的标准化的和声风格中的标准的上行模进。

在标准化和声风格中最常见的下行模进是：一个音阶式下行低音线条的每个音都配以一个六度音和一个三度音，标以单独的数字6（谱例12-2d和e）。与此关系密切的模进是，音阶式下行低音的每一个音都配以一个7和一个6。加斯帕里尼的例子展示在谱例12-2f中，来自科雷利作品1第12首的同样的模进列举在谱例12-2g里。人们可能会认为，第二个模进基本上与第一个是相同的，只是用延留音加以装饰而已。但是加斯帕里尼似乎认为这两种模进是不同的。

加斯帕里尼也展示了一种音阶式低音线条的下行连线音与数字低音$^{4}_{2}$的交替（谱例12-2h），它是科雷利作品中也常见的另一种模进形式（例如谱例12-20，有时采用数字$^{6}_{5}$，而不是只有6。同样的和弦形式可以在加斯帕里尼的另外两个例子中找到，而它们在标准化的和声风格中很常用：带有数字7的上行四度和下行五度的低音音型（谱例12-2j和k）和低音音型上行一度和下行三度，其中的数字$^{6}_{5}$和5（或没有数字）相交替（谱例12-21和m）。加斯帕里尼表明（谱例12-3a）下行四度和上行五度的低音音型，与谱例12-2j和k中展示的相反，只用数字$^{5}_{3}$和$^{6}_{4}$ $\sharp$ 的交替，仿佛要指出一种增四度的经过和弦解决到六级音的聚合的需要，它模仿了终止式进行的一种类型。这种模进在斯特拉德拉（谱例12-3b）和其他科雷利之前的一代作曲家的音乐中也相当常见，但是它在科雷利和他的同代人的标准化的和声风格中却很少见。

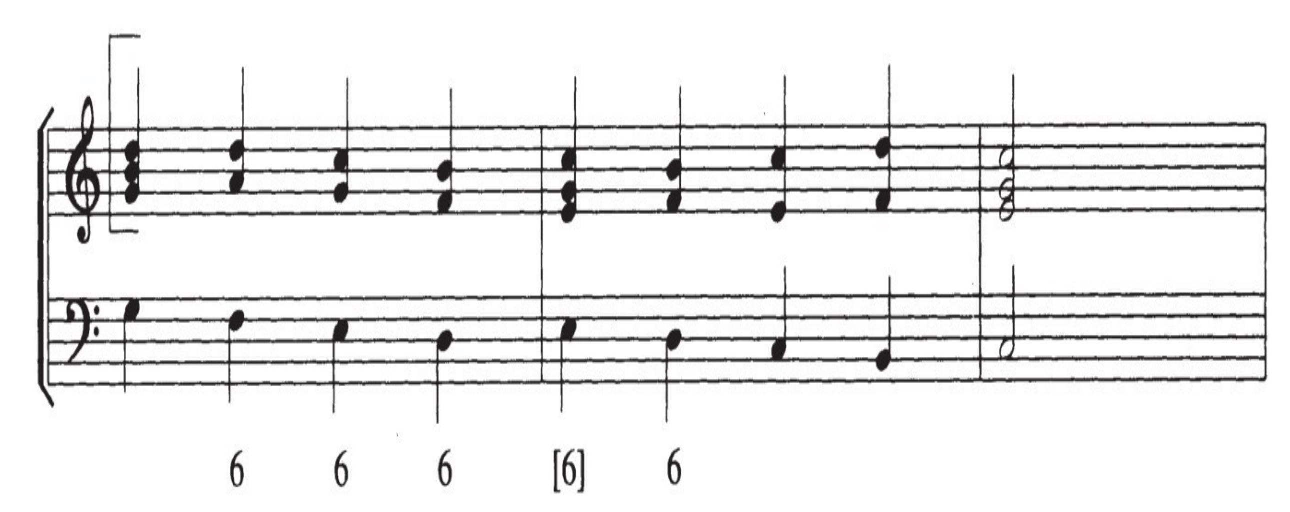
加斯帕里尼的另一种上行模进却是科雷利完全避免使用的：上行的四分音符的低音的模进（见谱例12-3c）。考虑到第2、3、4小节的第一个音是A、E和B，这种模进可能被认为是前面段落提到过的一种模进的变体，它在低声部运用了减值。

第二种加斯帕里尼所展示的但科雷利没有用过的模进列举在谱例12-3d中。尽管科雷利的确用过在强拍上附加延留音的低音线条的音型和数字，在每种情况下用数字7放在数字6前面，这种下行模进的没有装饰的版本可能暴露出，在弱拍上的连续的八度对于他的口味来说太平淡了。

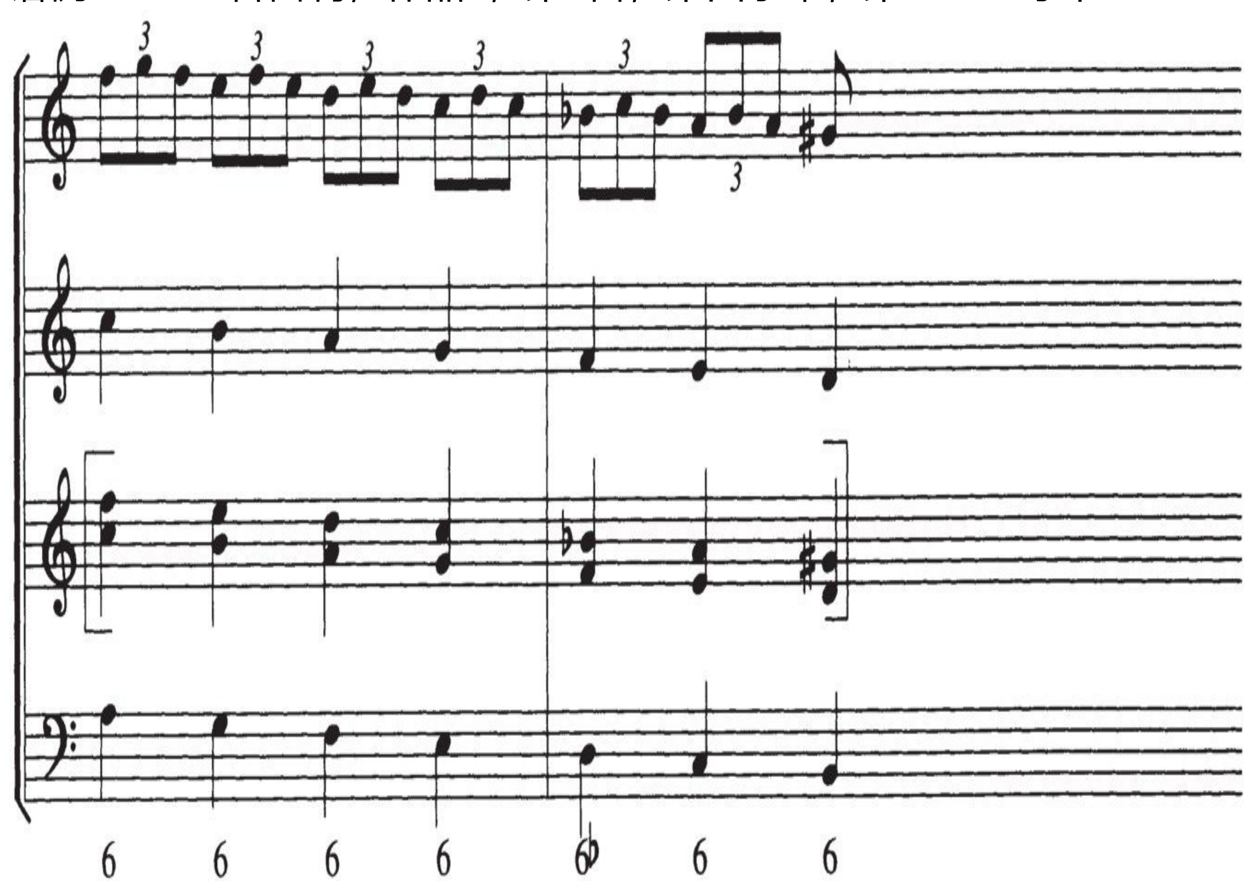
谱例12-2c：科雷利，作品2，第12首，第二乐章，第97—99小节



谱例12-2d：加斯帕里尼的6-6模进



谱例12-2e：科雷利，作品2，第3首，第四乐章，第17—18小节



谱例12-2f：加斯帕里尼的7-6模进



谱例12-2g：科雷利，作品1，第12首，第二乐章，第32—36小节

5 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 76

谱例12-2h：加斯帕里尼的$^{4}_{2}$—6模进



谱例12-2i：科雷利，作品5，第2首，第二乐章，第46—50小节



谱例12-2j：加斯帕里尼的7—7模进



谱例12-2k：科雷利，作品4，第11首，第一乐章，第2—4小节



谱例12-2l：加斯帕里尼的$\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$—$\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$模进



谱例12-2m：科雷利，作品1，第5首，第四乐章，第17—22小节

在模进之后，科雷利作品中的第二种最常见的和声的标准化系列可以在终止式中看到。在这里，加斯帕里尼的例子和类型再一次提供

了一个合适的出发点。和十七世纪在他之前的全部理论家一样，他的焦点就是对有导音的声部［the cantizans voice］的处理方法。如果导音之前有一个有准备的延留音，加斯帕里尼就把这种终止式分类为“复合的”，如果不是，就划分为“简单的”。在复合的终止式中，导音在有准备的延留音之前的被划分为“更长的”，如果不是这样的就被划分为“更短的”。谱例12-4展示了这些终止式的类型。

　　科雷利偶尔使用的简单终止式可能是谱例12-4a中出现的样子，大部分有低音的级进下行。他的更常见的复合终止式，只有一种没有对导音做细致的加工，而且只是稍微多了一点声部的装饰（作品3，第1首，庄板，第17—19小节）。

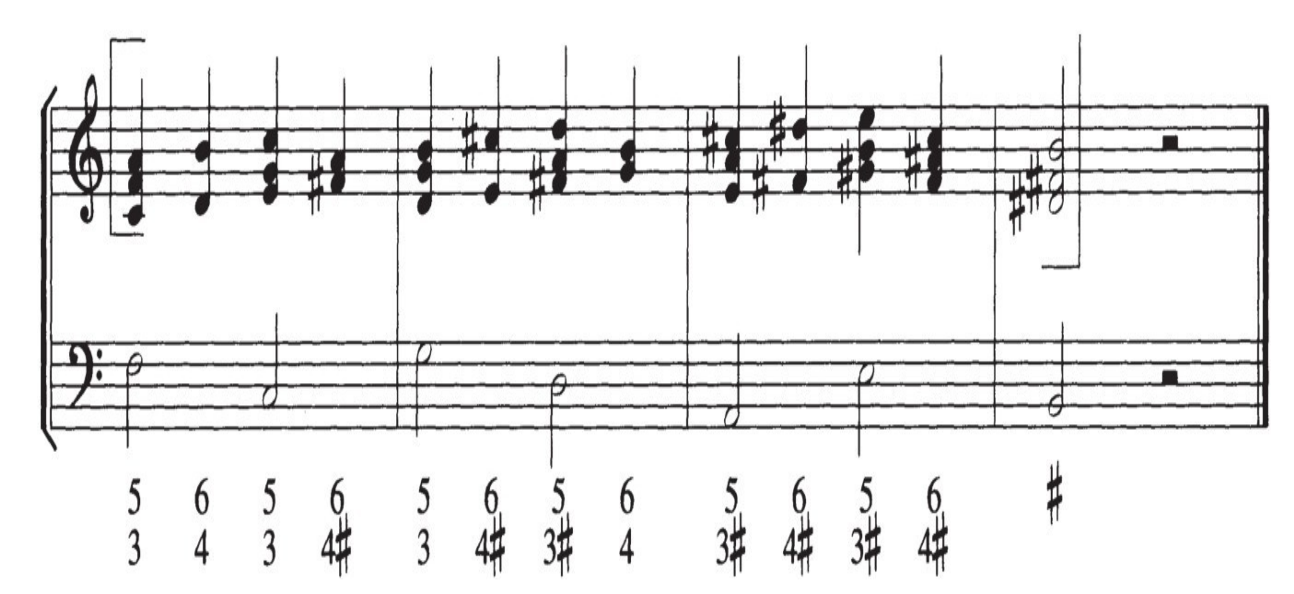
　　在大部分情况下，科雷利的终止式，无论简单的或复合的（更大的或更小的），都有低音的旋律运动，因此，被加斯帕里尼称为“减缩的”，意思是一个假设的普通的低音线条遭到了减缩，大多数科雷利的终止式实际上是更大减缩的复合终止式。谱例12-5包含了一些典型的例证。

　　在他的这种更大减缩的复合终止式中的低音造成减缩时，科雷利引入了另外的协和的新和弦，这在加斯帕里尼的例子中没有出现过。科雷利的奏鸣曲的更大减缩的复合终止式的一些最常见的和声展示在谱例12-5中，其中更大的复合终止式的四个导音被画了圈并标了数字。

　　更大减缩的复合终止式的五个主要和声的最后一个可以被一个意外的和声所取代，造成加斯帕里尼所说的“虚伪”终止式。谱例12-6（选自加斯帕里尼的论文）展示了其中一些，尽管科雷利很少使用，除了这个例子的第9小节的一个，它的低音级进上行，形成了最后一个和声的根音。

谱例12-3：被科雷利放弃的模进类型

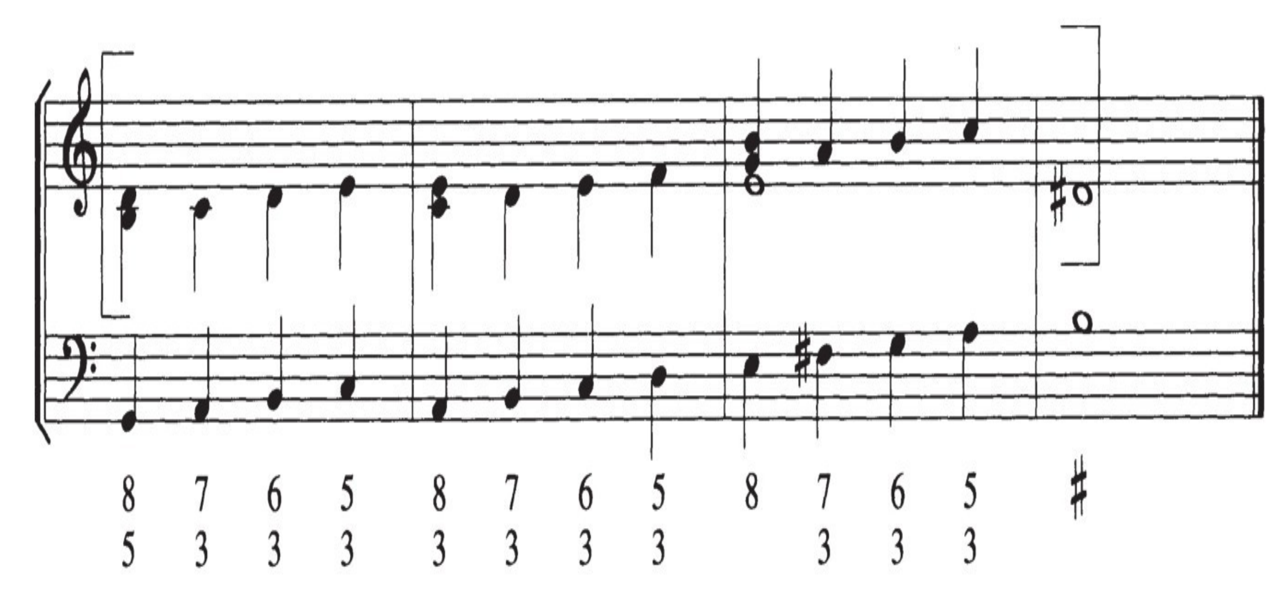
　　a.加斯帕里尼的下行四度和上行五度的模进



谱例12-3b：斯特拉德拉，为两把小提琴和通奏低音而作的辛浮尼亚，第四乐章



谱例12-3c：加斯帕里尼的上行音阶模进



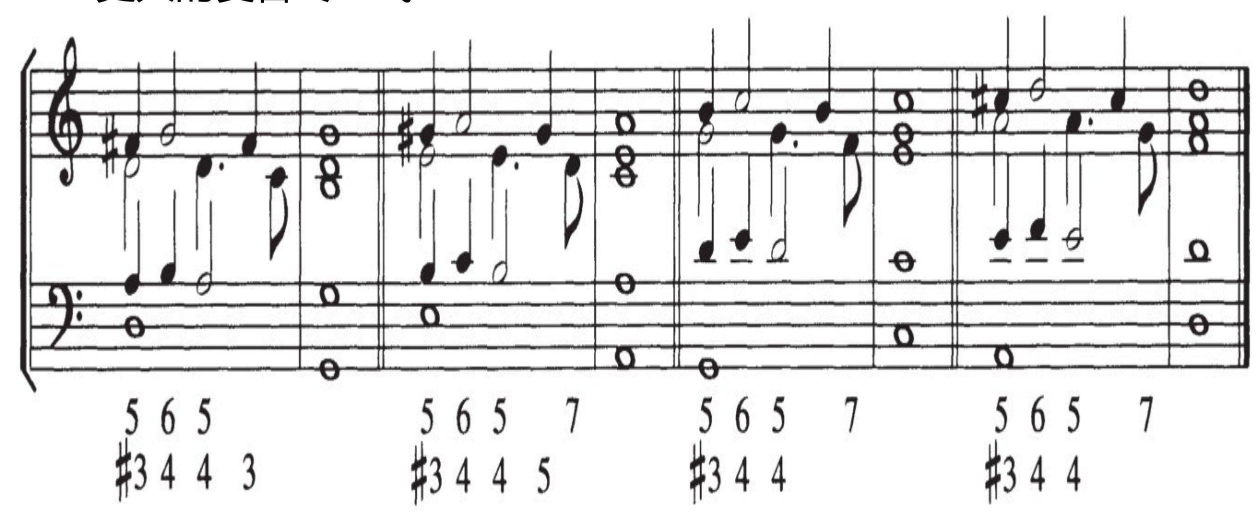
谱例12-3d：加斯帕里尼的连锁三度和6［5］数字标记的模进



谱例12-4：加斯帕里尼的终止式类型

简单终止式


更大的复合终止式

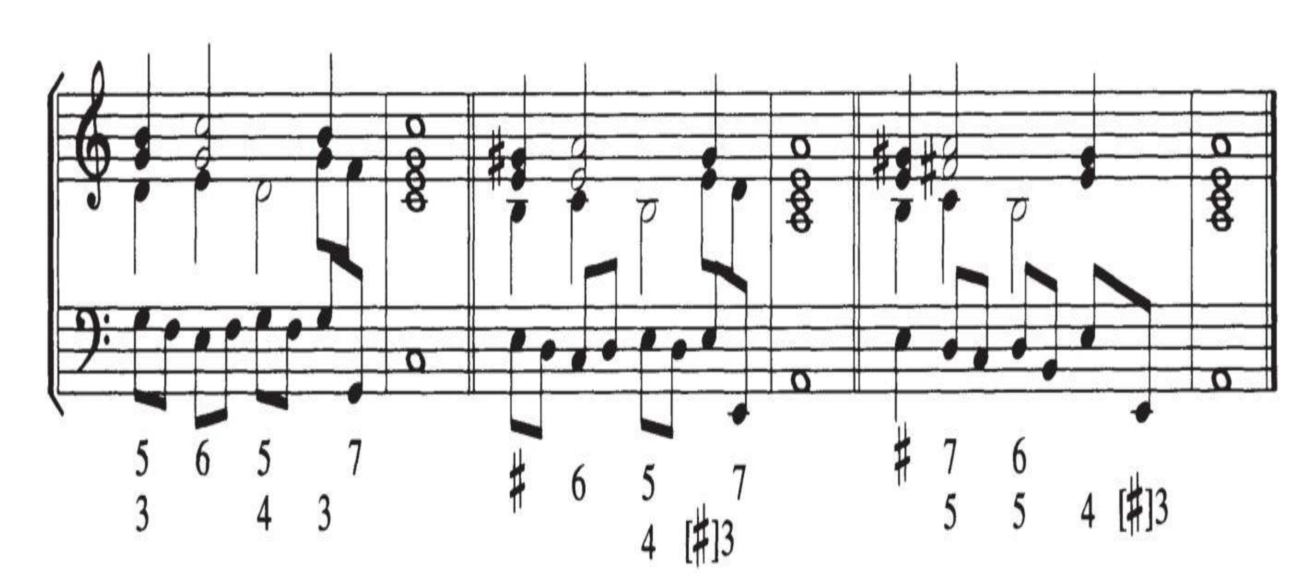


更小的复合终止式



更大的复合减缩终止式





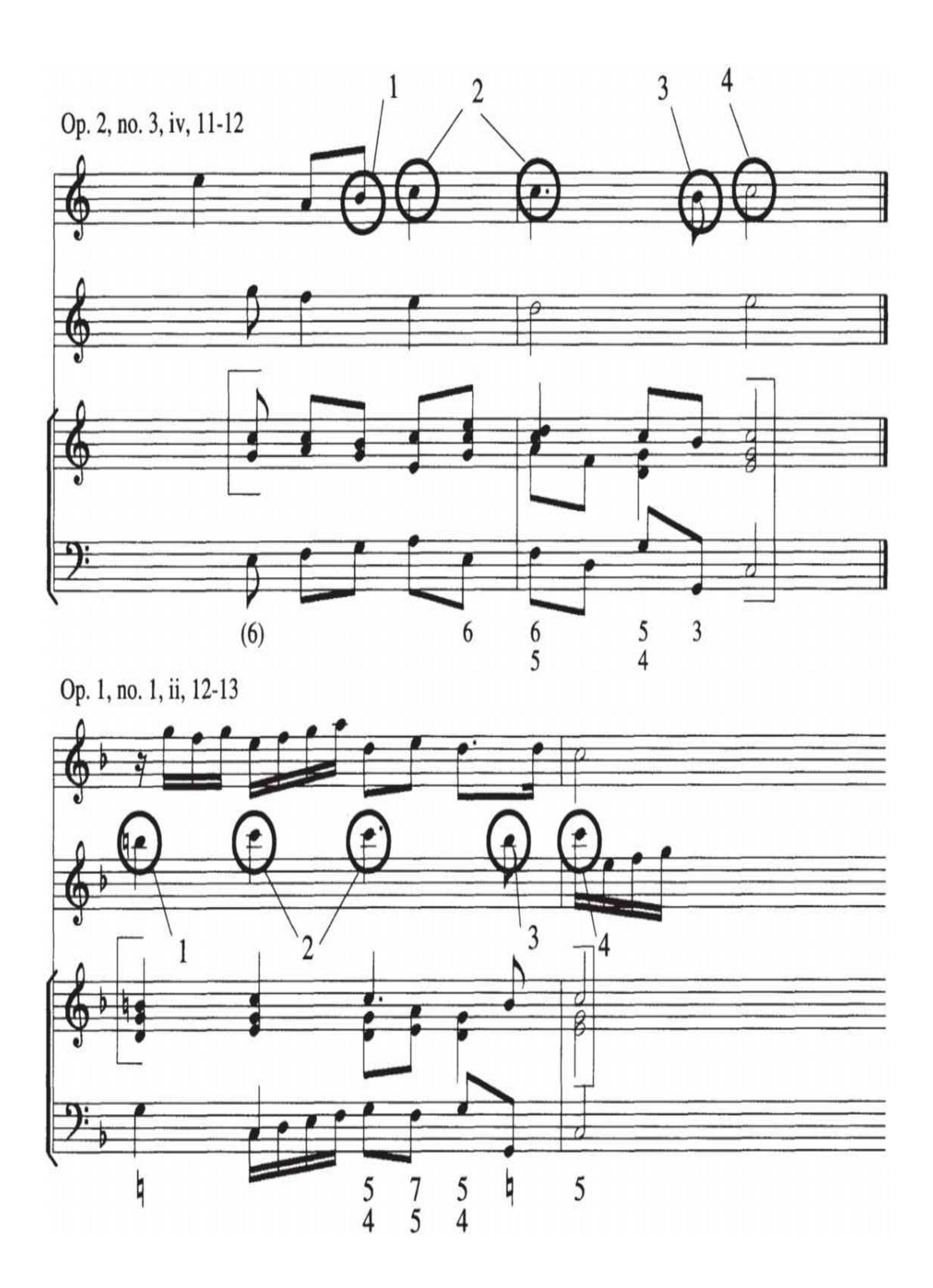
奇怪的是，加斯帕里尼完全忽视了在科雷利的音乐中极为常见的另一类终止式——弗利吉亚终止式，其中的导音上行一个全音，同时低音下行一个半音，经常出现在慢乐章的结尾，建立在大调式的弗利吉亚三级音上，这种大调式主宰了其他乐章，但在第一个快速乐章的结尾也可以发现弗利吉亚终止式。谱例12-7展示了几个例子。

在很大程度上，科雷利奏鸣曲的乐章，不管什么类型，都是由“乐段”构成的。在这个语境中，一个乐段被定义为一个真正的音乐片段，通常多于十二小节，并以一个清晰的终止式结束。在科雷利和他的意大利同代人及后继者的作品中的一个乐段可能包括一个和声与旋律上的预备、中间的模进和一个扩展的更大减缩的复合终止式。科雷利反复运用模进来聚焦走向终止的有方向的音乐进行，是一个渐进倾向的

顶点，它可以追溯意大利重奏奏鸣曲几十年的发展历程。为达到产生运动的模进的聚合特点——音型和单方向的轮廓——科雷利比他的前辈更多地增加了延留音和向前推进的节奏音型。科雷利比他以前的任何人都更多地坚持在他的模进的开始就在即将到来的终止的音高上引进属于音阶或调式的临时记号，由此唤起一种对于目标的特定的期待。几乎所有科雷利的下行模进都直接融入了终止式，就像谱例12-2中的所有科雷利的作品片段那样。在这一点上，甚至乔瓦尼·马里亚·博农奇尼也不是前后一致的。例如谱例12-1的博农奇尼的九种下行模进，第3、4、5、7、9种没有与终止直接联系，在随后的乐章中也没有做任何模进。在曲集中的丰塔那、博纳门蒂、乌切利尼、卡扎蒂和维塔利的奏鸣曲中的模进，甚至更不常与终止相联系。

　　科雷利的非模进的和非终止式的和声也给人以有方向的运动的印象。他越来越多地集中于以终止式和下行模进为基础的和声进行，解释了一部分原因，但不是全部。科雷利也运用级进的和三度的和弦式运动，尽管远比他的前辈有更严格的语境。就像在谱例12-1中博农奇尼在第6—8、14—15、16—17和22小节所做的那样，把一系列级进或三度关系的和弦连成一串，在科雷利的作品中是特别少见的。

谱例12-5：科雷利作品中的更大减缩的复合终止式的例子，导音声部的核心音高被画了圆圈并标了数字


Op. 2, no. 3, iv, 11-12
1
2
3
4
(6)
6
6
5
5
4
3
Op. 1, no. 1, ii, 12-13
1
2
3
4
5
4
7
5
5
4
5



Op. 4, no. 2, iii, 55-57
1
2
3
4
7
♯
5
6
5
♭
6
4
5
♯
Op. 4, no. 3, ii, 45-48
1
2
3
4
.5
6
5
6
4♯
6
7
5
5
4
♯

谱例12-6：加斯帕里尼的虚伪终止的实例



科雷利在和声风格的标准化中起到了如此重要的作用，是他放弃了他的前辈运用的和声进行的结果，而不是由于他发明了一种新的和声进行。科雷利的学生弗朗切斯科·杰米尼亚尼（1687—1762）在写作他的《和声指南》（约1752）的前言时，获得了一种杰出的顿悟，他写道：“吕利、科雷利和博农奇尼是器乐的最初的改进者，当他们对愉快而活泼地演奏他们的作品做出充分的判断时，他们具有天才和充分吸取以往经验（例如各种各样的转调）的天然的能力。”杰米尼亚尼继续批评这些作曲家的“狭窄和局限的转调”。然而，正是这种在任何和声音型的可能持续的数量上的局限，引起了对以前并不存在的、特定的

或更严密聚焦的期待。这些期待成为了音乐含义的基础，并因而被认为有助于和声的定向运动的效果。

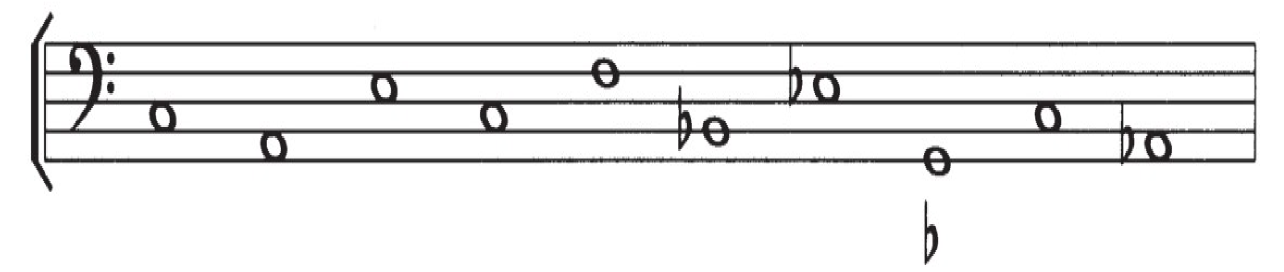
谱例12-7：科雷利作品中的弗利吉亚终止式

Op. 4, no. 4, iii, 13-17



这并不是说，科雷利和他的同代人用全新的东西取代了以前的音高组织的方法。在十七世纪几乎没有一个作曲家的作品在形态上比科雷利的更规则。班基耶里和科雷利时代的佩纳、贝拉尔迪和博农奇尼所描述的全部八种调式，都可以在科雷利的奏鸣曲中找到，其中一些有几种移调。此外，科雷利和在他之前的博农奇尼一样，对大部分终止式的预备都通过勾勒一个包括最后的终止音高上方的五度或八度的下行旋律，以及引入产生最后的调式音阶的临时记号来实现。在这些方面，英国理论家罗杰·诺斯（1651—1734）在他的文章“什么是埃尔曲？”（约1710年）中谈到转调时，很好地描述了科雷利的奏鸣曲：

它将很容易地显现出，这个变化的规则将通过一个音接着一个音地奏完音阶的全部全音和半音来保证这个曲调（aire）的步法：



因为如果每个音都按照调依次奏出，而移动并没有犯规，在变化中也并没有错，假如一种判断是给每个调以时间使这个曲调奏完，在前一个调很好地奏完之前另一个调不会接着出现。

在这个段落中，遵循一种既有的英国传统，“曲调”（aire）的意思大概是“调式-八度结构”。所以，查尔斯·巴特勒（约1560—1647）在《音乐的原则》（1634）一书中写道，所谓的“曲调音”就是“适合于曲调的终止式的结束音”，他还提到了调式的结束音，以及在它上方的三度、五度和八度音。于是，“曲调的步法”的意思就是“最终达到终止式的调式变化的连续”。诺斯的谱例中的音符代表了终止式的最后几个音，其中每一个音“都被当做一个调”。“使这个曲调奏完”的意思是探索终止结束音的上方五度和下方四度，并有可能也强调吟诵音，直到这个“调”的“曲调”被“很好地奏完”为止。

这种手法可以在科雷利作品4的第4首（A.104）中加以研究。这首奏鸣曲采用了四乐章组曲的形式：前奏曲（慢）、库朗特舞曲（快）、柔板（慢）、吉格舞曲（快）。作为一个整体这部作品是在调式6上，从一个降号的F的结束音转到了两个升号的D的结束音上。由于对a'到a''八度音和在中间的结束音d''的强调，基本调式是变格的。但是变格的调式6与正格的调式5相混合，因为小提琴声部的音域向下扩展到d'，特别是在乐章结束的终止式上。支配性的变格调式也在第三乐章结尾的升F的终止式上体现出来，它是结束音的上方三度音（调式6的吟诵音）。

科雷利的前奏曲以两个分别在调式结束音和五度音上的相似的短小终止乐句开始。这样的开头在现代写作中被称为“gambit”，其含义是在这两个音高上的终止服务于调式和声的建立。在旋律上也是这样，

这些乐句的轮廓是a"到d"的下行五度。附加的升c"暗示了到d"的解决，不过，它被抑制了，直到两个最后的终止（第18小节）把乐章结合在一起。

科雷利的前奏曲包含两个内部的终止式，一个在A上（第10小节），另一个在B上（第13小节），每个都由一个从上方五度音的旋律下行做准备，由一系列的延留音和低音的一个反复出现的三个音的弱起音型向前推进，它的向前运动的倾向每次都被一个强拍上的休止所阻碍，直到最后才推向终止式。选择一个大调式的六度音级在结束音及其上方五度（而不是更传统的音高，如结束音上方三度）之后作为第二终止点，在十七世纪末成为一种典型现象，正如亨利·珀塞尔在约翰·普雷福德的《音乐技巧导论》（1694）的第12版中所说的关于“每个调特有的终止式”:

> 对于一个降号调（即小调），原则是调本身，其次是威严的上方五度，然后是上方三度和七度。
>
> 对于升号调（即大调），首先是自身的上方五度，而代替三度和七度（它们在升号调中不那么合适）的是上方的六度和二度。

科雷利作品4第4首的第二和第四乐章是通常的二部曲式的舞曲（带有两次反复），在第一次结尾有结束音上方五度的终止式。在两个乐章中，第一次反复在一个终止于整体结束音上的乐句之间做了划分，一个模进的段落为五级音上的终止和一个在调式五级音上的终止乐句做了准备。这种对反复的三部分的划分或者是扩展的乐段在十七世纪最后二十年开始成为意大利典型的曲式。和往常一样，这些乐章的每个终止式都由一个从上方五度音的旋律下行和必要的临时升降音的引入来做准备。

科雷利作品4第4首的第三乐章特别有趣，它对调式4做了扩展的处理，从一个E音（无升无降）或A音（有一个降号）上的结束音转到了有两个升号的升F音上的结束音。就像以前提到的，当它被转到D时，升F音是调式6的吟诵音。第三乐章作为一个整体是准确地按照班基耶里和博农奇尼概括论述的调式4来结构的；从B到升F的五度音直到结尾都像在调式3中那样被强调，在那里升F音作为结束音的确认通过弗利吉亚终止式而变得清晰。实际上，对升F是结束音和B是吟诵音的暗示在这个乐章中到处都有，甚至在开头部分。

因此，科雷利奏鸣曲和大部分意大利晚期巴洛克音乐中的音高结构，体现了一种标准化的和声风格与来自调式传统的八度结构的旋律手法的强有力的结合。实际上，和声的作品和调式的作品在这类作品中融合了。安东尼奥·艾克西门诺在1774年认识到这种结合：

> 科雷利的作品中引人注目的是对基础低音（即和弦的自然的进行）的自然的处理、调式的清晰、和声的纯粹、调式转换的规则性以及不协和音的完美解决。[1]

科雷利之后的独奏奏鸣曲

在德国、法国和英国作曲家在十八世纪继续写作三重奏鸣曲的同时，意大利作曲家在1700年以后倾向于创作为一把小提琴（或其他高音乐器）和通奏低音而作的奏鸣曲。这种变化最可能的原因包括科雷利的作品5的巨大成功，几位新一代的意大利奏鸣曲作曲家对小提琴独奏家生涯的追求，以及越来越多的对旋律的关注，一种风格的变化在大约1690年出生的一代人的歌剧和康塔塔咏叹调中也是明显的。

对科雷利的一种决定性的风格突破的最初迹象可以在旅行演奏的小提琴技巧大师弗朗切斯科·玛利亚·维拉奇尼（Francesco Maria Veracini，1690—1768）的一部手稿曲集中找到，那是他1716年在威尼斯创作的题献给萨克森选帝侯的十二首独奏奏鸣曲。当维拉奇尼1714年在伦敦演奏他和科雷利的奏鸣曲时，按照查尔斯·伯尼（1726—1814）的说法，他的作品被判定为"对于当时的英国人的趣味来说太狂野和轻浮了，那时他们把科雷利的奏鸣曲视为单纯、文雅、高尚，以及和声的正确和纯粹的楷模"。尽管维拉奇尼引用或改写了科雷利奏鸣曲的主题，但他对比较陈旧的风格的背弃还是更有意义的。

维拉奇尼的"中性的"奏鸣曲（既不是教堂的也不是室内的）没有赋格曲，也没有乐章的舞曲标题。代替这些的是四个乐章，大部分是二部曲式，乐章顺序是慢—快—慢—快。科雷利从来不再现主题，而维拉奇尼几乎总是这样做。他最有特点的曲式是带再现的二部曲式。其中乐章的后一半返回主调，与开头主题的再现相吻合，前一半的结束乐句，起初在属调上，在后半的结尾返回了主调。维拉奇尼还用准确或变化的重复代替模进这个乐段中间最常见的扩展手段，有些是科雷利从未用过的。因此维拉奇尼想要创造短小的、清晰界定的、同等长度的乐句单元，与科雷利的持续展开的、模进驱动的乐段相对。就像伯尼所说的，维拉奇尼对不协和音的处理比科雷利的要自由得多。

维拉奇尼的创新对朱塞佩·塔尔蒂尼（Giuseppe Tartini，1692—1770）和彼德罗·安东尼奥·洛卡泰里（Pietro Antonio Locatelli，1695—1764）有决定性的影响。在早期阶段，塔尔蒂尼把中性奏鸣曲的模式缩短到慢—快—快，尽管第一乐章有轻快的八分音符的律动，并经常

使用三十二分音符，但它并不是与科雷利的慢板同等意义上的慢板。塔尔蒂尼和洛卡泰里都为购买他们的曲集的业余小提琴手写出了精美的装饰音，一开始大多在阿姆斯特丹出版，并很快在巴黎和伦敦重印。写出的装饰音使它们的音乐看起来与维拉奇尼和科雷利的很不相同。然而，洛卡泰里在阿姆斯特丹的出版商E.罗歇也在1710年出版了科雷利作品5的带有华丽装饰音的乐谱，并注明"按作曲家演奏的样子"。洛卡泰里的几个乐章，如果剥去它们的装饰音，便与维拉奇尼的一些乐章有着可疑的相似性。洛卡泰里的一首奏鸣曲的开头几小节，有和没有装饰音的，都在谱例12-8中与维拉奇尼的一首作品做了对比。

　　为业余演奏者写出装饰音的做法说明了欧洲音乐文化的一个划时代的转变，就像维拉奇尼、塔尔蒂尼和洛卡泰里作品中更简单的和声风格、对称的乐句和对旋律的新的强调那样。实际上，他们的音乐开始反映了一种市场需求，在那里中产阶级消费者的影响正在开始发挥作用。在这些方面，他们的音乐在风格和目的上可以被称为后-巴洛克的。

大协奏曲的兴起

科雷利最后出版的曲集，作品6（1712）的标题是"为小合奏组中要求的两把小提琴和大提琴，以及大合奏组中（可以加倍）的另外两把小提琴、中提琴和低音乐器（可选）而作的大型合奏作品"。尽管这些协奏曲在科雷利逝世前一年出版，但有证据说明，至少其中有几首在此前很久他就创作了。在《作品选集第一卷》［Florilegium primum］的前言中，格奥尔格·穆法特写道："在罗马的时候……我惊奇地听到了一些科雷利的协奏曲，由一个大合奏组辉煌地演奏。"在1682年他返回萨尔茨堡时，穆法特出版了一本他自己的协奏曲曲集《协和的贡献》［Armonico tributo］，他说此曲曾在科雷利的家中演奏过。这些协奏曲是为五个弦乐声部而作的，但是注明了S（独奏）和T（全奏），显示了主奏部的三重奏和全乐队之间对比的地方，五声部的大协奏曲可以按演奏者的选择展开。科雷利的大协奏曲至少到1689年就在博洛尼亚为人所知了，因为安杰洛·贝拉尔迪当时在他的《音乐杂集》［Miscelanea musicale］中提到过它们。此外，科雷利据说在出版前还修改和润色了他的作品的扩展乐段。因此，符合逻辑的方法应该是在科雷利1682年以前写的音乐中寻找他的模式和他的大协奏曲所处的体裁传统。
谱例12-8：洛卡泰里的作品6（1737），第二奏鸣曲的开头几小节，有和没有他写的装饰音，与维拉奇尼的第一奏鸣曲（选自他1716年的手稿曲集）的开头相对比

洛卡泰里所写的：



假设的没有装饰音的版本：



维拉奇尼1716年的第一奏鸣曲：



为两个或更多的乐器组合而作的交替圣歌式的坎佐纳是众所周知的，特别是在十六世纪后半叶的威尼斯。但是科雷利的协奏曲并不是交替圣歌式的，而是使用大合奏组经常去重叠或伴奏独奏者的三重奏。（例外是赋格曲，其中的大合奏组的中提琴演奏一个独立的声部，包括主题的陈述。）这种配器的手法是罗马人特有的。最早已知的例子可以在L.H.卡普斯伯格的《第一卷四声部辛浮尼亚》（Libro primo di sinfonie a quattro，罗马，1615）中找到，其中有三种方法被用于造成对比：（1）在一些段落上标记"Tutti"（全奏），其他段落标记"a 4""a 2"或"solo"（独奏）；（2）把四声部写作与由通奏低音伴奏的一个或两个独奏声部相对；（3）在全乐队的小组合之间交替。

一些1666年和1667年来自罗马的乐队作品包含了主奏部和大协奏部之间的区分，而同样的区分出现在科雷利在罗马的同事亚历山德罗·斯特拉德拉的至少十首作品里，包括他的清唱剧《圣乔瓦尼·巴蒂斯塔》（A.72）。的确，斯特拉德拉的《弦乐奏鸣曲》（W.27）是为两把小提琴和琉特琴的小组合与弦乐队的大组合而作的。尽管这部作品的大部分写法是交替式的，倒数第二个乐章包含了两把小提琴的一些快速段落，由大组合的节奏加重的伴奏所支持。此外，末乐章包含了一些大、小组合之间重叠的零星的例子。

尽管科雷利协奏曲作品6的大部分乐章采用了他的三重奏鸣曲的类型——来自坎佐纳传统的赋格、二部曲式的舞曲，以及主调风格的慢乐章——但是完整的主调风格（非二部曲式、非赋格）的乐章值得做特别的评论，不仅因为它们在科雷利的三重奏鸣曲里没有先例，而且因为

它们是以一种乐段为特征的，这种乐段在十七世纪最后二十年变得特别重要。这种乐段在一些现代著作中被称为“延展型”［Fortspinnung］的乐段。在科雷利作品6的第一首的两个乐章中可以找到很好的例子（A.105）。

科雷利作品6第1首中间快板乐章的第一个乐段，它的所有部分都提供了延展型乐段的有启发性的例子。它可以按照运音法和功能被分成三个部分（见谱例12-9）：

1.八小节，其中D和A音上的大三和弦按小节交替，由持续的琶音使之活跃，接着是一个A音的终止式，给这个乐句一个开放终止，并暗示随后会有一个相应的关闭终止。这样一个乐句，除了结尾都是稳定的，经常被称为“开始句”［Vordersatz］。一个开始句可以像这个例子那样终止在五级音上，有一个结束音上的终止，有一个从五级音和弦到结束音和弦的和声运动，或从结束音和弦到五级音和弦的和声运动。这种结束正好在乐段的第二部分被取消了。也就是说，第18小节的第一个音作为开始句终止式的结束，同时也作为延展型片段的第一个音。

2.八小节包括两次模进：一个是上行四度和下行五度（第8—10小节），另一个下行三度和上行四度（第10—15小节）。这种片段有时被称为“延展的特定手法”［Fortspinnung proper］，由于它的模进和活跃的节奏，它产生运动，而不是静止。

3.三小节的终止公式（第16—18小节），省略了下一个乐段的开头。带有终止一个乐段的终止式的独特乐句经常被称为“尾声”［Epilog］。这个特殊的尾声结束在D音的终止式上，乐段和乐章都是从这个和弦开始的。这种类型的另一个乐段可以终止在一个不同于开始和弦的和声上，产生一个开放终止的乐段，而不是一个关闭终止的乐段。

谱例12-9：科雷利，作品6，第1首，中间的快板，第1—18小节，作为一个延展型乐段的例子



Vordersatz
7
Fortspinnung
13
Epilog

很多延展型的乐段，特别是一个乐章开始之后的，都没有包括开始句，而是直接从构成延展的模进开始。有一些没有分开的尾声，而是用一个模进直接进入终止式。如果终止公式是反复的，人们通常指明反复的终止公式就是尾声。

在科雷利作品6第1首的中间的快板乐章中，有三个乐段，终止于第18、31和50小节。前两个有开始句、延展和尾声，最后一个只有延展和尾声。

科雷利作品6第1首的最后的快板乐章，包含七个乐段，终止于第9、17、29、37、45、56和77小节，分别在结束音上方的第一、第三、第五和第六音级上，每一个都有来自调式转换技术的准备。在这个乐章中，向前的推动、节奏的活跃和模进的段落都给了独奏者，而全乐队加强了每一个终止的尾声，这样便在配器上勾勒出乐章的结构和终止的目标，这在巴洛克晚期的音乐中变得越来越重要。

当然，科雷利并没有发明出延展型的乐段和不分开的主调风格的乐章类型。乐段通过模进的扩展在整个十七世纪的独奏和三重奏的奏鸣曲中都有。科雷利之前的延展型乐段中的开头的非模进的部分，就像在博农奇尼和他的意大利北部的同代人的奏鸣曲中那样，为科雷利的更扩展的、几乎是关闭类型的开始句提供了样板和原型。更早的重复的终止式成为尾声的原型。这些因素结合的一个早期的例子是来自斯特拉德拉的《小提琴奏鸣曲》（W.27）的乐段，包含在第122—131小节中。更早的例子，也许只有在回顾中是清楚的，可以在博洛尼亚和摩德纳的作曲家的奏鸣曲中看到，例如卡扎蒂的奏鸣曲“La Rossella”（1656，A.101）的第11—16小节；维塔利1683年的“Balletto ottavo”（A.102）的第1—4、8—11和15—18小节，以及博农奇尼1672年的奏鸣曲作品6第11首（A.103）的第86—94和94—112小节。

使科雷利的延展式乐段（谱例12-9中展示的）很不同于斯特拉德拉、卡扎蒂、维塔利或博农奇尼的原因是：他有更可预见的和声，还有更前后一致的节奏音型，这些因素共同造成了向着一个目标的生气勃勃的、有导向的运动，因此而提供了一种高度的内聚力，使音乐能够有更大的扩展。而且，在斯特拉德拉的奏鸣曲中，这类乐段只有一个，但是在科雷利的每一首协奏曲中都包含了很多。尽管谱例12-9中的这类有推动力的弦乐音型和科雷利作品6中的其他段落可以在来自博洛尼亚的其他作曲家的早期作品中见到，但是科雷利的作用是在某种

程度上结合和整理了这些已有的因素，而这对下一代作曲家来说是受益良多的。

博洛尼亚的小号奏鸣曲

从1680年代初格奥尔格·穆法特在罗马听到科雷利的协奏曲到1714年科雷利的作品6出版之间，在意大利北部，主要是博洛尼亚和威尼斯，出现了另一种更有影响力和更持久的协奏曲：由弦乐队伴奏的一个或两个独奏乐器的协奏曲。和往常一样，这种明显的创新是由用新的方式和为了新的目的结合已有的特征而引起的。在这类协奏曲中出现的独特特征之一是在独奏和伴奏的乐队之间有规律的交替，乐队演奏今天常被称为回归段（ritornello，意为“小的返回”）的反复出现的材料。这种交替导致了最终进入各种声乐和器乐体裁的回归曲式的手法。

最早的一些为独奏乐器而作，并运用这种回归曲式的协奏曲是朱塞佩·托雷利（Giuseppe Torelli，1658—1709）在1690年代的作品，它们是为一支、两支或四支独奏小号和弦乐队而作的奏鸣曲、协奏曲或辛浮尼亚［sifonie］。托雷利从1686年到逝世在博洛尼亚的圣彼特罗尼奥大教堂的管弦乐队里拉中提琴和小提琴，只是在1696—1701年期间例外，那时由于圣彼特罗尼奥乐队临时解散，他在德国的宫廷里经营他的职业。托雷利为小号而作的奏鸣曲、协奏曲和辛浮尼亚的直接背景，可以在更早的博洛尼亚的同样乐器组合的曲目中找到，它们起始于1665年莫里奇奥·卡扎蒂出版的作品35中包括的三首为小号与弦乐队而作的奏鸣曲，卡扎蒂当时是圣彼特罗尼奥大教堂的乐正。

尽管卡扎蒂的小号奏鸣曲中的乐章都很短，它们包括了非赋格的、非二部曲式的乐章的几种类型。有些是由一系列短小的终止式乐句组成的，由于它们使用了类似的旋律和节奏材料而松散地联系起来。其他通过小号与小提琴之间的应答轮唱式的交换扩展了这样的一系列的东西。有几个卡扎蒂的乐章，如第11奏鸣曲的第二个快板乐章，包括了一些开头乐句中呈现的对旋律乐思的短小的加工，点缀着小号的对比性的花腔乐句，就像在谱例12-10中那样。

约翰·施梅尔策在1662年已经在他的曲集《宗教-世俗音乐的和谐》［Sacro-Profanus Concentus Musicus］中出版过两首小号奏鸣曲，在施梅尔策和他的维也纳同事的手稿中，也有很多出于这个时期

或更早的类似的作品。卡扎蒂可能知道这些作品，因为意大利和德国音乐家在两个地区之间过往频繁。然而，谱例12-10中展示的非赋格和非二部曲式的乐章在早期的维也纳小号奏鸣曲曲目中却未有发现。

从1679到1699年间，一年一度的守护神节日上至少有一位小号手加入圣彼特罗尼奥大教堂的乐队，而通常只有五位弦乐手的教堂乐队，被扩充成超过一百位乐手的管弦乐队。为这种节日而创作的小号作品通常标以sinfonia的字样，这个词经常用于指一首器乐的引子——例如一首歌剧的序曲。实际上，这些小号辛浮尼亚中的一首在结尾时包含了对弥撒曲的“慈悲经”的暗示。

尽管在圣彼特罗尼奥大教堂的档案中的八十三首小号辛浮尼亚很少有标明创作日期的，但根据作曲家的逝世日期，多梅尼科·加布里埃利（1659—1690）的七首和彼特罗尼奥·弗朗切斯奇尼（1651—1680）的一首一定是在托雷利之前创作的。弗朗切斯奇尼的那首是为两支小号和弦乐队而作的，特别值得注意的是为小号和弦乐队的独特的主题材料。

至少从1690年代初起，博洛尼亚的为小号和弦乐队而作的协奏曲就与利都奈罗曲式的手法发生了联系。

托雷利的《小号与小提琴同度演奏的辛浮尼亚》（A.106）与他在1693年创作的其他作品有着同样的标题和配乐形式。首尾两个乐章可以被分成全奏的片段，其中弦乐队为主导，与独奏小号的段落相交替。在第一乐章中，开始的乐段是延展型的，包括三个不同的乐思（第1—6、6—9、9—12小节），在下面的图表中标记为A、B和C。这三个乐思在另外两个弦乐为主的回归段中再现。不包括这些乐思的段落是由独奏小号主宰的。今天这样的独奏段落被称为“插段”。托雷利的《辛浮尼亚》G 9的第一乐章的回归段与插段的交替在下面加以总结。请注意小号在回归段中偶尔出现，而弦乐队总是伴奏着独奏的插段。

谱例12-10：里奇奥·卡扎蒂作品35，第11首（1665），第二个快板，非赋格、非二部曲式的乐章，乐队反复出现的材料与小号的花奏交替




7


13

	回归段1	插段1	回归段2	插段2		回归段3	
	弦乐	小号	弦乐	小号		弦乐	
小节：	1	12	19	34	40		53
乐思：	A B C		A B			A B C	
（调）和							
终止式	*(D)A*	*D*	*A(A)*	*b(D)*		*A(D)A*	*D*

在一个像这样的乐章中，人们可以说是采用了回归曲式的手法。尽管叫它"回归曲式" [ritornello form] 在这个历史时期可能是不正确的，因为直到1720年代协奏曲中才出现了可以预期的、标准化的回归段的数目或排列。

托雷利的《小号与小提琴同度演奏的辛浮尼亚》的末乐章包括了四个回归段，排列如下：

	回归段1	插段1	回2	插2	回3	插3	回4
	弦乐	弦乐-小号	弦乐	弦乐	弦乐	弦乐-小号	弦乐
小节：	66	77	92	104	115	124	139
乐思：	AB		AB		A B		A
（调）和							
终止式	*(D)*	*A(D)*	*A(D)*	*b(e)*	*D(D) A(D)*	*D*	*D*

在这个乐章中，就像在第一乐章一样，回归段的第二个因素B，在回归段2 中在B小调上再现。然而，不像第一乐章，第三乐章在它的回归段3中没有准确地再现回归段1。代替它的是回归段1结束在A而不是D上，而回归段3做了调整以便结束在整体的结束音D上。一个只包含A元素的附加的回归段的一部分被加在结尾处。在这个末乐章中，小号在插段1和3中只在独奏段落中被听到，插段2以第一小提琴的声部为特征。

博洛尼亚的小号奏鸣曲对建立一种处理独奏乐器和乐队之间的对比的标准手法是有意义的。这样的独奏的小号作品在十八世纪还继续有人创作，但是它们没有通过发表而广泛传播。它们仍然是为特殊场合而作的作品，限制在可以扩展到包括一支、两支或四支具有少见的演奏能力的小号手的优秀乐手的组合中。然而，它们培育出来的标准手法得到了更广大的传播，扩大到了整个欧洲，并且在随后几十年中在小提琴协奏曲的体裁中继续发展着。

独奏小提琴协奏曲

独奏小提琴协奏曲的开端比小号奏鸣曲更加模糊不清，因为独奏小提琴声部并不是像独奏小号声部那样自动地突出于乐队的其他部分的。

托雷利是最早出版这类作品的人之一，他的为独奏小提琴和弦乐队而作的《三声部辛浮尼亚和四声部协奏曲》作品5（1692），包括了两首有一个独奏小提琴声部的协奏曲和对重叠伴奏乐器的指示。然而，回归段的写法在托雷利的作品6（1698）和作品8（1709年他死后出版）中变得更加清晰了。

小提琴协奏曲这种新体裁是通过富有的业余音乐爱好者托马索·阿尔比诺尼（1671—1751）的作品2《五声部的辛浮尼亚和协奏曲》的出版（1700）而首先从博洛尼亚传到威尼斯的，特别是他的作品5《五声部协奏曲》（1707），其中的独奏小提琴声部与伴奏的乐队更清晰地区别开来，回归的手法也更加有力地给予了强调。阿尔比诺尼的作品5对小提琴协奏曲的传播变得很重要，当时，为了在欧洲北部开始兴旺起来的业余音乐市场，这部作品于1708、1709年和1716、1722年前后在阿姆斯特丹被多次重印。

托雷利和阿尔比诺尼的很多追随者中最重要的是安东尼奥·维瓦尔第（1678—1741），他的小提琴协奏曲作品3《协和的灵感》（1711）最初在阿姆斯特丹出版，他的随后八套协奏曲也是这样，它们是作品4、6-12（1716—1729）。维瓦尔第对回归手法的具体化可以总结如下：

·第一次全奏的回归段通常包括三个或更多的对比性乐思，其中的最后一个通常再现第一个。

·随后的回归段通常只引用第一个回归段中的一些乐思，经常以变化的形式出现，直到最后的回归段，它通常返回第一个回归段的所有主要元素。

·直到后来的协奏曲，独奏的插段才从第一个回归段中引用材料，而且只是偶尔才有彼此间的联系。

·开始的回归段的主要乐思，特别是第一个，倾向于在节奏上的尖锐突出，同度或八度演奏，简单地配和声，在旋律的设计上很初步。开始的回归段经常给人以产生能量的印象，以便在随后的独奏插段中加以扩展。

·独奏插段几乎总是以旋律与和声的模进为主导，它的节奏通常比回归段中的更快、更持续。因此，插段似乎经常是不稳定的，在从一个相对稳定的回归段到另一个之间运动。

·在快板乐章中，最常见的回归段数目是五个，在后来的协奏曲中是四个。在大调的乐章中，其中一个一般要建立在原有音阶的六级上的小调上。在小调的乐章中，其中一个一般要建立在原有音阶的三级上的大调上。

·大部分维瓦尔第的协奏曲有三个乐章，顺序是快—慢—快。

这些特点的大部分在维瓦尔第的小提琴协奏曲作品3的第3首（A.107）中都有体现。

维瓦尔第作品3的第3首运用了阿尔比诺尼加以标准化的三乐章形式（快—慢—快）。它的第一乐章和末乐章使用了从托雷利的模式发展出来的回归曲式的手法，第一乐章有五个回归段，末乐章有四个。

维瓦尔第的第一乐章的开头的回归段包括四个因素，在谱例12-11中，分别标以A、B、C和D。这些因素的每一个都在后面的至少一个回归段中再现，但是没有一个后面的回归段包括所有四个因素。因素A和D之间的联系——大概是旋律的倒影——在最后一个回归段中得到加强，在那里它们被逐个列在一起。

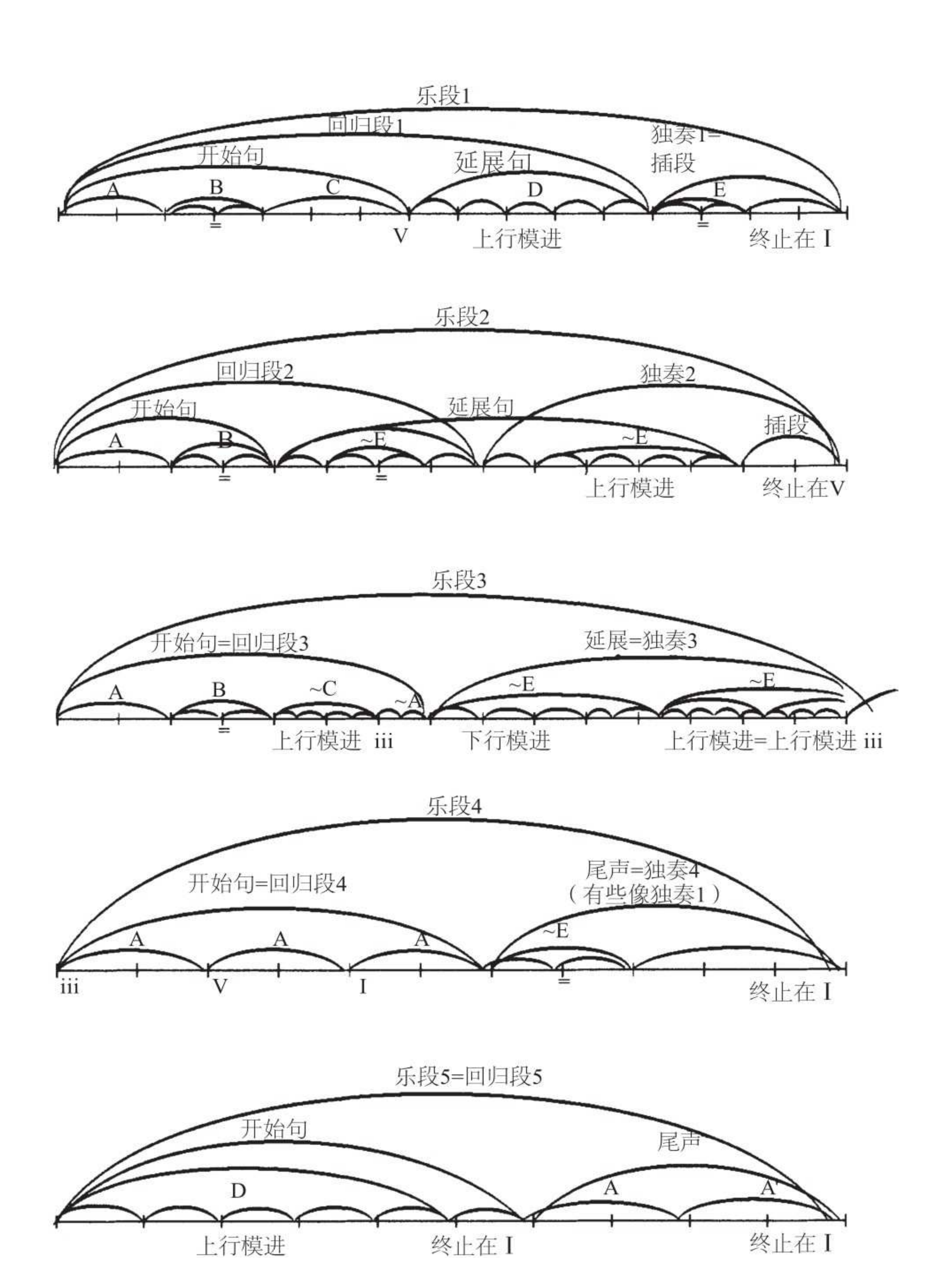
维瓦尔第第一乐章开头的回归段中因素A和B的和声化被局限在G和D的和弦上，它们是结束音和五度音，通过类似于完全终止的手段建立的作品的主要调式和转调——这是科雷利标准化的做法，现在被完全吸收在几种体裁的音乐风格中。由于因素C用短小的模进导致了A音上的终止，前七小节起初似乎构成了一个延展型的微型乐段。然而，组成因素D的更长的模进系列提供了一个更长的乐段的延展部分，它的尾声就是第一个独奏插段（第12—16小节）。维瓦尔第第一乐章的回归段形式和乐段结构之间的重叠关系在图12-1中得到总结。

维瓦尔第作品3第3首的第二乐章，采取了扩展的延展型乐段的形式，有一个重复的尾声。简单的小提琴音型出现在乐队演奏的重复和

弦之间，可以很好地代表对更精致的段落的一般性简化，人们期待维瓦尔第和其他专业的小提琴家在那里进行即兴加花的演奏。

谱例12-11：维瓦尔第，小提琴协奏曲，作品3，第3首，第一乐章，开头的回归段，带有因素标记的旋律线





乐段1
回归段1
开始句
延展句
独奏1=
插段
A
B
C
D
E
=
V
上行模进
=
终止在 I
乐段2
回归段2
独奏2
开始句
延展句
插段
A
B
~E
~E
=
=
上行模进
终止在V
乐段3
开始句=回归段3
延展=独奏3
A
B
~C
~A
~E
~E
=
上行模进 iii
下行模进
上行模进=上行模进 iii
乐段4
开始句=回归段4
尾声=独奏4
（有些像独奏1）
A
A
A
~E
iii
V
I
=
终止在 I
乐段5=回归段5
开始句
尾声
D
A
A'
上行模进
终止在 I
终止在 I

图12-1 维瓦尔第小提琴协奏曲，作品3，第3首，第一乐章图表

维瓦尔第协奏曲的第三乐章具有比第一乐章更简单的形式，因为它的回归形式和乐段结构是相吻合的。就像经常在维瓦尔第协奏曲的末乐章出现的那样，最后的回归段呈现了新材料，而不是只再现前面的回归段的因素。

正如前面提到的，小提琴协奏曲很快传遍了整个欧洲，各国的作曲家都按照维瓦尔第的模式来创作运用于室内和教堂的协奏曲。维瓦尔第自己创作了大约五百首协奏曲，其中大约三百五十首是独奏协奏曲，大约四十首是为两个独奏乐器而作的，三十多首是为多于两个乐器而作的。超多二百三十首维瓦尔第的独奏协奏曲是小提琴的，其他的按数量来排序，分别是大管的、大提琴的、双簧管的、长笛的、抒情中提琴的、竖笛的和曼多林的。他有几乎六十首协奏曲是为没有独奏者的弦乐队而作的，在这些作品中他倾向于把长而精致的回归段串在一起，没有插入的独奏插段。

尽管有些维瓦尔第的协奏曲是为富有的业余爱好者的委约而作，或为像德累斯顿这样的贵族宫廷乐队而作，或为他自己作为独奏者的使用而作，但是其中的大部分都是为他的仁爱慈幼院的年轻的女学生们而作的，那是威尼斯的四个孤儿院之一，专门对女孩进行音乐训练，维瓦尔第这位神父在那里以多种身份从1703年工作到1740年。他创作了带有音乐的弥撒和晚祷，既有声乐的也有器乐的，特别是这些孤儿院的公众音乐会，吸引了社会上的来访者和威尼斯的贵族中的大量观众。在这些孤儿院受到训练的一些年轻女性表演者成为了歌剧演员或音乐教师，其中很多人由于她们的才能而有了很好的归宿，而另一些则成为了修女。

小提琴协奏曲在欧洲北部受到极大的欢迎，从大约1710年一直持续到1750年，预示了音乐史的一个新的时代的开始。在阿姆斯特丹、巴黎和伦敦印刷出版的大量的协奏曲乐谱，其目标在于一个商业的市场，其中的消费者包括了大量的中产阶级的业余音乐家。他们的财富和闲暇来自贸易、制造和商业。这个市场的规模显示它不只为贵族而存在，它以城市为中心，在那里，这个新兴的商人阶级第一次在数量和影响上肯定了自己。富有的英国商人的儿子在大陆旅行时在威尼斯购买了协奏曲和歌剧咏叹调的手稿影印本作为文化的纪念品。甚至威

尼斯孤儿院里的弥撒和晚祷的音乐也被视为对旅游者的吸引物，可以肯定，威尼斯政府大力支持这些机构的部分原因就在于此。

维瓦尔第的协奏曲的音乐风格和作曲手法也代表了音乐史的一个新的阶段。我们在这里有了第一种体裁，它的长度和比较精致的乐章带有音乐材料和力度的很多变化——推动、持续、运动、等待、到达、确定——按照一种常规的手法展开，这种手法可以被总结为一个单独的、持续的旋律线条由比较简单的正规化的和声所支持，这种和声围绕着一级和五级上的和弦循环。维瓦尔第和他的同代人为弦乐队而作的全奏［ripieno］协奏曲为一种新体裁形成了一个重要的起点，它就是在1720年代开始在意大利北部出现的交响曲。

为了这些原因——社会的、经济的、文化的和音乐的——安东尼奥·维瓦尔第的协奏曲标志着一个我们称之为巴洛克的时代的结束，并开始了音乐史上的一个新阶段，它同历史上的近现代时期［Modern Age］有着强烈的联系，它的开端可以以路易十四在1715年的逝世为标志，那是封建专制主义终结的开端，这时，议会政治开始兴起，实验科学开始发展，贸易和商业有了引人注目的增长，中产阶级在文化价值和艺术趣味上的影响也有了戏剧性的加强。在音乐上，我们可以称之为后巴洛克时期。

这些变化在欧洲各主要国家以不同的方式在不同的时间出现。意大利歌剧、清唱剧和康塔塔等体裁与意大利器乐的变化是相似的，发生在同一时间，包括了一些共同的作曲家。导致这些变化的的故事将在本书其余章节中讲述。

注　释

[1].Antonio Eximeno，Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso，decadenza，e rinnovazione（罗马，巴贝里尼，1774），第267页。

第十三章
英国：从复辟时期到奥古斯都时代

查理二世和他宫廷中的音乐机构

英国内战后不久（见第七章），查理二世便逃到了巴黎，因为他父亲的军队在1646年被打败了，他的母亲亨利埃塔·玛利亚自1644年起在巴黎的皇宫避难。这位亨利埃塔·玛利亚是法国国王亨利四世的女儿，也是已经去世的国王路易十三（死于1643年）的妹妹和当时年仅六岁的路易十四的姑姑。法国在当时被奥地利的安妮——这位路易的母亲和亨利埃塔·玛利亚的弟媳，以及她的首相、红衣主教儒勒·马扎然所统治。查理那时才十六岁，与他的母亲和随行人员滞留在卢浮宫内，直到他的父亲查理一世在1649年被执行死刑。在企图击败英国的奥利弗·克伦威尔的军队未能成功之后，查理返回了巴黎他母亲那里，从1651—1654年他依靠很少的来自法国君主的恤金在那里生活。在克伦威尔与法国形成联盟反对西班牙之后，查理与西班牙短暂结盟并移居到西班牙统治下的尼德兰的布鲁日和布鲁塞尔。克伦威尔在1658年死后不久，西班牙和法国和解了。查理重新获得了法国的支持，陷入混乱英国。乔治·蒙克将军率军从苏格兰南下，控制了议会，并在1660年复辟了君主政体。

当查理二世在三十岁获得英国王位的时候，除了在荷兰和西班牙统治下的尼德兰度过一些时光外，他在巴黎与法国的朝臣们度过了他成年以后的大部分岁月。形成他英国新宫廷的核心的他的亲密顾问、追随者和仆人们也是如此。他的弟弟詹姆斯在1685年继承了查理的王位，也在法国和西班牙统治的尼德兰度过了他的流亡岁月。据有些人说，查理在流亡期间秘密信奉天主教，在公开场合仍然保持了对英国教会的忠诚。詹姆斯像他的母亲那样是一个公开的天主教徒，这个事实导致了他在1688年不流血的光荣革命中被废黜。在他1661年加冕的时候，查理二世模仿路易十四宫廷的音乐机构重建了皇家圣堂。

复辟后在英国皇家宫廷被任命的第一人是亨利·库克上尉（约1615—1672），他在1660年成为皇家圣堂的儿童唱诗班的指导。库克曾在查理一世的皇家圣堂中接受音乐训练和教育，作为一位上尉，他曾在内战期间带领皇家军队作战。在共和政体时期，库克曾作为歌手和维奥尔琴手从事教学和表演。

复辟后的“国王音乐机构”［King's Musick］中的第一个重要人物是马修·洛克（1621/23—1677），他显然陪伴过流亡中的查理。洛克大约在1656年返回伦敦，为几部重要的舞台作品创作音乐，当时正值克伦威尔死后戏剧作品高涨之时。他在1660年被“国王音乐机构”任命后，首先被派到布罗肯康索特合奏团，这是一个由小提琴、维奥尔琴和通奏低音乐器组成的乐团，演奏查理一世的宫廷很流行的对位的康索特幻想曲。然而，查理二世却对此表示了“完全的憎恶”，并派洛克去指导模仿路易十四皇家乐队的“二十四把提琴乐队”，演奏法国风格的舞曲。他也为类似路易十四的“大马厩乐队”的“国王陛下的古长号和木管号乐队”作曲。洛克是一个天主教徒的事实对复辟时期宗教音乐的历史是有些重要性的，就像他1648年在低地国家时写出的一本歌曲集里也包含了意大利协唱风格的经文歌。

库克上尉很快使皇家圣堂发展起来，有三十二位“绅士”和十二个男孩。库克招募到一些很有天才的男孩，包括1660年的佩勒姆·汉弗莱（Pelham Humfrey，1647/8—1674）、1661年的约翰·布洛（John Blow，1648/9—1708），以及1668或1669年的亨利·珀塞尔（1659—1695），所有这三位都成了重要的作曲家。

佩勒姆·汉弗莱十五岁时就开始作曲，在一年之内，他被送往法国和意大利去学习最新的欧洲大陆的音乐。他1666年返回英国后，成为“私密音乐团”（PrivateMusic，等同于法国的室内乐团）的琉特琴手，一年后成为皇家圣堂的一名绅士。1672年他继承库克作为儿童唱诗班的指导。在那里他成为年轻的亨利·珀塞尔的老师。他是一个多产而有能力的作曲家，二十六岁便逝世了。

约翰·布洛的作品在1664年他十五岁时就出现在圣堂的曲目中了。1668年他成为西敏寺大教堂的管风琴师。1674年他成为皇家圣堂的一名绅士。后来在1674年他继承汉弗莱成为儿童唱诗班的指导，招募和训练了未来的作曲家杰里迈亚·克拉克（Jeremiah Clarke，约1674—1707）和威廉·克罗夫特（William Croft，1678—1727）。在三位年轻

的作曲家中，只有布洛度过了正常的一生并留下了大量作品，包括当时所有流行的体裁。

珀塞尔在1677年他十八岁生日的时候取代洛克成为“二十四把提琴乐队”的作曲家。1679年，他接任布洛成为西敏寺大教堂的管风琴师。1682年他作为一名管风琴师加入了皇家圣堂。1684年他得到了乐器保管员的附加职位。珀塞尔发展了当时的各种典型体裁、他为伦敦剧院写的作品要比布洛多得多，这些戏剧在复辟时期的宽松的气氛下繁荣起来，他还为出版，也就是为家庭的消费而作曲。

“国王音乐机构”很快地发展起来，充实了像约翰·班尼斯特（John Banister，1624/5—1679）这样的天才音乐家，他被国王立即派出国“去了解和学习法国的作曲方法”。1662年班尼斯特被任命为一个精选的乐队（以吕利的提琴小乐队为样板）的指挥，他担任了“二十四把提琴乐队”的指挥，直到路易·格拉比［Luis Grabu］在1666年从西班牙取道法国返回取代了他为止。

赞美歌与礼拜乐

在皇家圣堂里，就像在当时英国所有的主教大教堂和有牧师会的大教堂一样，每天早晚，以及主日或圣日的圣餐礼或第二次礼拜时，都有祈祷的音乐。圣公会的仪式要求早晨唱《感恩赞》和《普天颂赞》［Jubilate Deo］，晚上唱《圣母颂歌》和《西面颂》［Nunc Dimittis］。在圣餐礼的时候唱"慈悲经"和"信经"（有时是"圣哉经"和"荣耀经"）。这些曲目都用英语唱，合在一起构成一次礼拜乐。在这个时期，礼拜乐几乎总是用"小礼拜乐"的风格谱写的，它有着主调的织体、音节式的歌词谱曲，以及很少的独唱段落。在这方面的典型作品是威廉·蔡尔德（William Child，1606/7—1697）的十六首礼拜乐，他是很少几个从查理一世统治时期活到共和时期的作曲家之一。礼拜乐被那些在复辟时期首次变得突出的宫廷作曲家们所普遍忽视（珀塞尔是例外），因为赞美歌现在在英国的宗教仪式中占据了人们更多的时间和关注。

赞美歌是一种用非正式仪式部分的英语宗教歌词谱曲的作品。就像它在天主教中的对应物经文歌，赞美歌是在奉献经和领圣体后经的时候唱的。就像十七世纪末在法国和意大利发生的情况那样，英国的这类作品变得越来越长，占据了规定仪式的很大部分。

由于风格和实践的变化，对赞美歌的一种稍加修改的称呼从复辟时期起被人们使用。"完全赞美歌"传统上是为合唱与管风琴而作，但是，当加入独唱部分时，这种作品就被称为"完全诗节赞美歌"。复辟时期的这类作品经常采用和弦式的和音节式的"小礼拜乐"风格。这时的诗节赞美歌以独唱、二重唱、三重唱和管风琴通奏低音为特点，但是各部分经常由一段短小的合唱的插入或应答而圆满结束。这样，在复辟时期，在"完全诗节赞美歌"和"诗节赞美歌"之间在音乐上的主要区别便是合唱与独唱部分之间的平衡。

佩勒姆·汉弗莱（A.108）的《天哪，要听》（作于大约1670年）是一首为女中音、男高音和男低音（由皇家圣堂的男士演唱）与合唱而作的诗节赞美歌。在作品的前后两半的结尾，都有包括男童女高音在内的完整的合唱队的应答。歌词选自1611年由詹姆斯一世国王命令

和完成的英语《圣经》（“以赛亚书”1：2，4和16-18）。音乐风格大部分是朗诵性的和高度修辞性的，受到卡里西米的三声部经文歌的强烈影响。卡里西米的音乐在英国的复辟时期广为人知并被人们模仿。汉弗莱还有在意大利聆听卡里西米音乐的额外的机会。

开始的男低音独唱用的是真正的宣叙调风格，在以前的英国宗教音乐中很少听到。它的上行的半音线条造成了预期［逐渐告知procatascene］，意外地被男高音打断，这是一种顿呼法（apostrophe，指叙述中突然对不在场的第三者发出的直接呼语），因为歌词和音乐突然转向另一方。两种平行的增长紧张性的表情造成的扩张被两个乐句所支持，形成一个上行的模进（“行恶的种类，败坏的儿女”）。后来（第44小节），一个突然的休止造成了一个“中途停顿”［aposiopesis］，它使由一种改善的请求引起的音调的改变戏剧化了［antanagoge］，“耶和华说：你们来吧，我们一起讨论。”这句歌词引来了一系列的对句，用一个人声与两个人声相对，表现歌词中的“硃红”（代表罪恶）和“雪白”（代表纯洁）的对立。

“交响赞美歌”（symphony anthem或“乐队赞美歌”）是一种在复辟时期开始时引入的新类型。它的特点是使用了以弦乐为中心的乐队，演奏一段前奏（被称为“交响曲”）和间奏（被称为“利都奈罗”），它们围绕着独唱与合唱的段落。这种特点在完全（或完全与诗节）赞美歌和诗节赞美歌中都有运用。它通过表达查理二世的秩序而被引入皇家圣堂。朝臣约翰·埃弗林在他的日记中写道（1662年12月21日），在当日的赞美歌中“代替沉重而庄严的管风琴伴奏的管乐的，是在法国的奇异的轻快手法之后的每一个休止处，引入了一段二十四把提琴的合奏（康索特）……”

在1662年这是一种有挑战性的观察，因为法国的弦乐队伴奏的大经文歌的时期通常被认为是从1663年开始的，亨利·迪·蒙特在那年得到了路易十四皇家圣堂的任命。然而，两首幸存的让·维洛（死于1662年）作于大约1659—1660年的经文歌在它们的间奏曲中使用了五声部的弦乐队。况且，迪·蒙特在霍德蒙特的指导下学会了威尼斯人的结合合唱、独唱和乐器的手法，霍德蒙特有一部意大利音乐的曲集，在列日还有一个拿薪水的乐队，而查理二世和他的随从在流亡期间曾访问过列日。迪·蒙特在这同一时期在巴黎得到了很高的任命，因此，很可能查理的音乐家们在当时听过迪·蒙特写的带弦乐队的大经文歌。马修·

洛克是最有可能从欧洲大陆把这些发明带到英国的人。他的《啊，在主中喜乐吧》（1664）是早期交响（诗节）赞美歌的代表作。

洛克的这首作品（A.109）歌词选自“诗篇”第100首在《通用祈祷书》（1662）中的英译文，似乎反映了法国的风格，因为它的乐句很规则，在开头使用像♪ ♩. | 𝅗𝅥 𝅗𝅥的重复的节奏模块。最早的法国大经文歌在年代上的不确定性使人们很难指出洛克有这种特征的可能的模板。然而，这种节奏的类型在十七世纪中叶的宫廷芭蕾的舞曲中是很典型的，例如1651年米歇尔·马祖埃尔（A.34）创作的那些。这种一致性可能助长了约翰·埃弗林的抱怨，说这些新的交响赞美歌不再“沉重和庄严……更适合于酒馆和戏院，而不是教堂”。

另一方面，约翰·布洛的《上帝有时在幻象中说话》（God Spake Sometimes in Visions，W.28）像人们可能希望的那样是“沉重而庄严的”。这首1685年为詹姆斯二世，即查理二世的弟弟的加冕而作的作品，把交响赞美歌的特点运用于完全-诗节赞美歌的厚重风格，同时反映了自从洛克初次尝试这种体裁以来的那些年中产生的吕利的节庆式大经文歌的宏大性。在它引入性的交响曲中，强音的爆发、附点的音型、柔和的准备音的对比，都有助于纯粹的乐器的夸张法［hyperbole］。很长的上行线条、加速的和声，以及第一个合唱乐句的聚集的织体（第42—60小节）都扩大了预期，随后的陈述，“上帝有时在幻象中说……我得到了一种强大的帮助”（第61—91小节）导致了中心的倒装法［anastrophe］，为独唱者的一系列诗节和为合唱队的完全的陈述详细说明了这种“强大的帮助”的事例。当然，最后的“阿门，哈利路亚”的扩展形成了这首赞美歌的结论。

由于詹姆斯二世是一位天主教徒，他保留了一个私人的小教堂，在他统治期间皇家圣堂并没有表演精致的音乐。“光荣革命”使虔诚的英国国教教徒、詹姆斯二世的女儿玛丽二世女王登上王位，与加尔文教徒奥兰治的威廉共同摄政。他们重新开始在皇家圣堂要求每天的音乐，但是没有乐队。玛丽的妹妹安妮的继位（1702—1714年统治）最后恢复了皇家圣堂的全部活动。但是同时，约翰·布洛停止了正规的作曲。他在儿童唱诗班的职位由威廉·克罗夫特继承，他从安妮女王开始统治的时候起就一直为皇家圣堂作曲。

克罗夫特在1709年为法国在马尔普拉凯战役被打败而写了一首很受欢迎的《感恩赞》。他模仿了珀塞尔在1694年写的那首《感恩赞》。在与法国的战争结束第一次签订乌得勒支条约时（1713），他听到了另一首《感恩赞》，于是，他修改和更新了这首作品的风格。那首"乌得勒支"《感恩赞》是由安妮女王委约，亨德尔作曲的，它是乔治·弗雷德里克·亨德尔（1685—1759）的第一部公开演出的英语宗教作品。

颂歌与欢迎歌

皇家圣堂和“二十四把提琴乐队”的人员也被混合在一起来表演颂歌和欢迎歌。颂歌是在皇家的生日、新年、圣塞西莉亚（即“圣则济利亚”）节日、宴会和其他节庆场合，以及葬礼的时候演唱的。欢迎歌是颂歌的一种特殊的类型，传统上是在国王从国外或从他的领地旅行归来的时候演唱，最经常的演唱场合是在他从温莎堡返回白厅的时候。颂歌和欢迎歌的演唱地点很多，最多是在白厅。

英国人为皇家的特定场合演唱颂歌和欢迎歌的传统至少可以追溯到十七世纪初的第一斯图亚特时期。这些体裁就像赞美歌那样，在复辟时期发生了变化，增加了乐队的前奏与间奏，作品被分成分开的段落或乐章，以各种独唱或它们的结合，或者是完全的合唱为特征。

复辟时期的颂歌的歌词松散地基于贺拉斯和品达的古典模式。尽管主题是严肃的，语言通常却不是高深而复杂的。规则的格律和可以预料的韵脚被避免使用。歌词几乎总是被分成诗节，以便作曲家就能够创作出充实的和很好分开的乐章。

尽管在法国没有类似的传统，复辟时期的颂歌和欢迎歌典型地结合了一些法国音乐风格的特征，例如一首吕利风格的序曲和以舞曲节奏为主的几个乐章，以至于一些颂歌就像一首有歌词的舞蹈组曲。带有低音的固定反复的咏叹调，所谓的“基础低音咏叹调”在1680年代开始出现，特别是在珀塞尔的颂歌和欢迎歌里。也是在1680年代，以前在颂歌里少见的对位写法出现在布洛和珀塞尔的作品中，使这种体裁更接近交响赞美歌的风格。然而，稍晚些时候，颂歌由于它更大的长度和更多样的配器而与赞美歌分道扬镳了。

第一章开始时描述了亨利·珀塞尔的《吹响号角，打起鼓》（W.29）在1687年为詹姆斯二世国王从他的国土巡视归来而举行的演出。这首欢迎歌的乐队与声乐的结合是值得注意的。所有的合唱都被弦乐的短小间奏所包围，有时，像“有足够的环境”这一段，有与声乐相结合的独立的弦乐声部，而男低音咏叹调“国王就像晨星”一直使用四个弦乐声部为独唱伴奏。二重唱“让国王与爱情和美之女神长存”运用了它独创的持续八分音符的固定反复或“基础低音”，成为珀塞尔和其他作曲

家们的很多类似的二重唱的范本。除了这首帕萨卡利亚低音的扩展版本之外，另外一首固定反复可以在这首作品中部很长的乐队恰空舞曲中找到。据说它是有意用来伴舞的。就像恰空舞曲那样，序曲在设计上也是法国式的，第一部分由附点节奏主宰，第二部分是三拍子，以模仿复调开始。

1683年开始，圣塞西莉亚日的颂歌在伦敦书籍出版业公会由一群叫作"音乐协会"的贵族和音乐家们上演。歌手来自圣保罗大教堂、西敏寺大教堂和皇家圣堂的唱诗班，乐手来自"国王音乐机构"和伦敦的剧院。宫廷的主要作曲家通常被挑选出来写颂歌。珀塞尔写过两首，布洛写过四首。这个传统持续了三十年，成为十七世纪末在伦敦出现的公众音乐会这种创新机制的一个因素。

歌曲和国内的声乐组合

十七世纪下半叶的英国歌曲可以被分成三种主要类型：（1）简单的歌曲，大部分是音节式的分节歌，采用二部曲式或回旋曲式ABACA；（2）更严肃的歌曲，没有固定的音乐重复的模式，有些有基础低音，有些采用宣叙风格；（3）有两个或更多对比的部分或乐章的歌曲。

第1类：

很多最简单的分节歌是以宫廷舞曲的节奏和分句为模板的，例如小步舞曲、库朗特舞曲、萨拉班德舞曲或吉格舞曲。这种歌曲的一个有代表性的选集包含在1673—1684年由多产的音乐印刷人约翰·普雷福德出版的加扩充版的五卷系列曲集中，这个曲集叫作《歌曲和埃尔曲精选，为独唱和琉特琴或低音维奥尔琴而作，大部分是宫廷和剧院中演唱的最新歌曲》。

马修·洛克的《饮酒的快乐》（A.110）是在1675年被加入普雷福德的系列第二版的第一卷的。同年，它在沙德韦尔的《爱神》的第五幕中由酒神一角演唱，并增加了疯狂女人合唱的副歌。它的节奏和分句是小步舞曲式的。它的人声和低音声部的轮廓在前四小节中是反向进行的，这种手法重复出现在布洛的《上帝有时在幻象中说话》的开头，以及珀塞尔和随后几十年的一些作曲家的很多作品中。它是一种由旋律、低音线条和和弦样式组成的模板的例子，它的重复和标准化有助于十七世纪后期一种新的调性感觉的产生。

第2类：

脱离舞曲模式的歌曲在普雷福德系列的后几卷中变得更加常见。其中很多用受到亚伯拉罕·考利（1618—1667）影响的诗歌谱曲，考利试图把品达所作的古希腊颂歌中的不规则的韵律和过分的诗意的幻想引入英国的诗歌。约翰·布洛谱写过一首这样诗歌《可爱的萨利娜》（A.111），1683年出版于普雷福德的《歌曲与埃尔曲精选》的第四卷中。

诗歌《可爱的萨利娜》包括三个诗节，每一节的韵脚方案是ABBA/CC。每一节中的诗行的音节数是10 8 8 10/10 10，但是长度相

同的诗行与相同的韵律模式并不一致。结果，音乐不能保持或详细处理一些节奏模板，尽管句子的结尾标记着韵脚。

好像是要解决诗歌的韵脚和它的格律之间的不一致已经存在的紧张性，布洛选择把《可爱的萨利娜》的谱曲建立在一个统一的附点二分音符的帕萨卡利亚低音之上，这个低音模式横跨了四小节。不可避免的是声乐的乐句不能与低音模式同时协调。这给了布洛在音阶的三级和六级音上终止的机会，而不只是固定反复的低音所强调的一级和五级音。声乐线条中缺少节奏的模式，以及布洛的旋律轮廓带来的修辞上的变化，使他的谱曲有一种宣叙的性质，不断地与基础低音的节奏的规则性发生碰撞。

第3类：

约翰·普雷福德的儿子亨利在1688年和1693年先后出版了两卷《神圣的谐和》［Harmonia sacra］，或称《神圣的赞美诗与对话曲》，这些曲集包括了《歌曲与埃尔曲精选》中的曲目的宗教内容的对应物。这些宗教作品也是在同样的场所演唱的——宫廷、贵族在城里的宫殿和乡村的庄园，以及中产阶级的家庭，而且也是在与世俗歌曲同样的场合演唱的，尽管有些宗教作品原来是为皇家圣堂创作的赞美歌，其中两首是卡里西米和格拉提亚尼创作的独唱拉丁文经文歌。《神圣的谐和》中的大部分作品都包括宣叙调，几乎所有的作品都是分段的。因此，它们也显示了第2类的一个方面，以及第3类的显著的特征。

珀塞尔是两卷《神圣的谐和》中的最有代表性的作曲家。他的大部分作品是为独唱与通奏低音伴奏而作的。更精致的一首《罪恶的夜晚》（A.112）是三个声部的对话曲，在开头和结束的短小的三重唱中一起演唱。珀塞尔似乎很了解歌词，是对《圣经》“撒母耳记（上）”的28：8-20的改写，罗伯特·拉姆西（死于1644年）过去曾用这段词谱过曲。他把扫罗对隐多珥的女巫的拜访戏剧化了。女巫召唤撒母耳的鬼魂预言扫罗和他的儿子约拿单的悲剧命运。

珀塞尔对《罪恶的夜晚》的谱曲远比拉姆西的更有戏剧性。开头和结束的三重唱给了珀塞尔机会把更多的半音和不协和音注入这部作品。就像复辟时期的大部分英语宣叙调那样，珀塞尔的宣叙调来自马修·洛克的作品中发展出来的样板。它也像意大利宣叙调那样在韵律上是自由的，也像法国人那样采用精确的节奏记谱，同时，旋律又比意大利和法国更有组织。它的很多特点——有棱角的轮廓、宽广的跳进、

切分音、反向附点的节奏、随后有休止的附点音型——都来自英国朗诵性的埃尔曲。珀塞尔的多次的歌词重复和说明性的或强调语气的花腔，都是约翰·布洛在复辟时期推动的英语宣叙调的发明的例证，并揭示了卡里西米、格拉提亚尼和其他意大利同代人的拉丁语作品的影响。《罪恶的夜晚》恰当地证明了亨利·普雷福德在1698年对珀塞尔的评价，他说，珀塞尔有"一种表达英语词汇的能量的特殊天才，他以此打动了所有听众的情感"。

维奥尔琴和小提琴

尽管查理二世不喜欢康索特（合奏）的幻想曲，马修·洛克和亨利·珀塞尔仍然继续创作它们，还有用特定的英国方式创作的《圣号经》。这种方式经常使用混合利第亚调式和变格调式、大量的半音、交叉关系、不协和音、卡农式模仿、旋律的移位、节奏的增值和减值。这些作品的和声风格此时已经几乎构成了另外一种音乐语言，区别于洛克和珀塞尔在他们的其他作品中采用的更现代的音乐语言。

就像法国宫廷的“二十四把提琴乐队”，英国的“二十四把提琴乐队”也是由小提琴、中提琴和低音小提琴（大的大提琴）组成。一幅木刻版画描绘了詹姆斯二世1685年庆祝加冕的宴会，可以看到二十四把提琴乐队在楼上演奏（图13-1）。

二十四把提琴乐队演奏舞曲，采取单独的或组曲的形式。当然在这方面法国风格是很突出的。塞缪尔·佩皮斯在日记中记录，1660年11月20日，查理二世要求用“法国音乐”来娱乐。但英国传统也被保留，在某种程度上作为一种政治反抗的象征，针对法国和它的天主教在地缘政治上的威胁。安托尼·伍德在1667年报道说，当他的陛下“要求意大利（法国？）小提琴时”，约翰·班尼斯特这位二十四把提琴乐队的首席回答说“他最好用英国小提琴”。这个回答使班尼斯特丢了饭碗。

连续几个版本的舞曲选集《阿波罗的宴会》（Apollo's Banquet，1669—1701）是由约翰·普雷福德编辑和出版的，其中包括了很多布列舞曲、加沃特舞曲和小步舞曲，有些可以追溯到吕利和莫里哀的舞台作品，和英国作曲家写的类似的舞曲放在一起。其他印刷的曲集收入了英国作曲家创作的法国舞曲，包括《宫廷假面舞的歌曲》（1662）、《协和三女神》（1676）、以及《三声部的交响曲和埃尔曲选集》（1688）。这些曲集里的舞曲的法国特点，除了特定舞曲有特点的节奏，还有大量运用附点节奏，避免两个上方声部之间的交叉，规则的分句，以及缺少对位模仿。

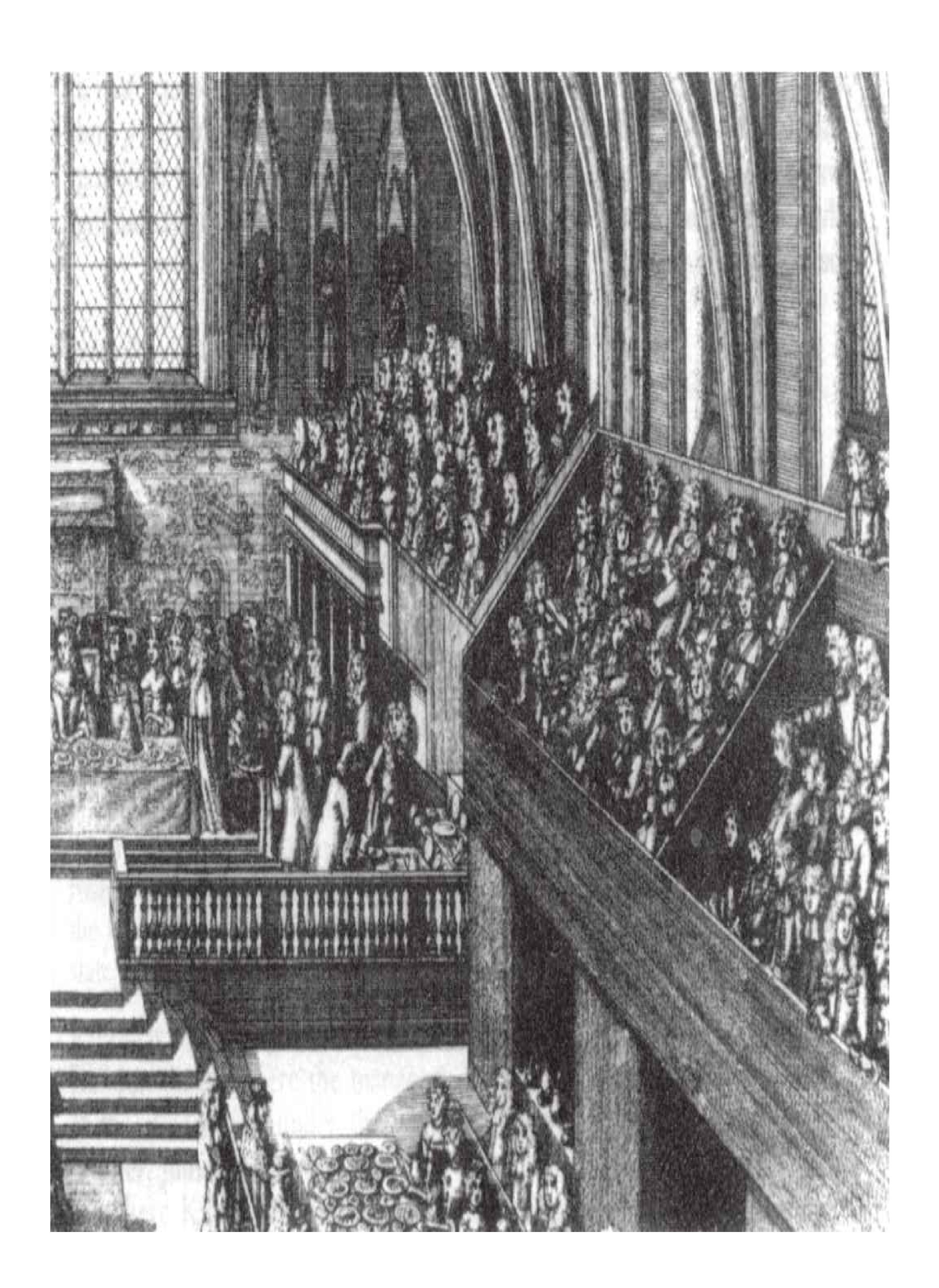


图13-1 弗兰西斯·斯坦福德在《詹姆斯二世加冕的历史》（伦敦，1687）中描绘的二十四把提琴乐队

二十四把提琴乐队的作曲家也坚持写英国风格的舞曲，这种舞曲在这个时候基本上被定义为乡村舞蹈的音乐。“乡村舞蹈”是英国起源的一种社交舞，其中几对舞者表演一套特定的舞步。这个名词兴起于十六世纪，但对它的第一次详细描述是在《英国舞蹈大师》（1651）中，那是约翰·普雷福德编辑的一部每首附带舞蹈指示的大型曲集。在“舞蹈大师”这个标题下，后来（1652—1728）又继续出版了十七个版本，其中增加了新的舞曲并删除了一些旧的。

英国乡村舞包括轮舞和为两对或四对人围成方形跳的舞蹈，但是大部分分成两行跳，纵列的长度随意。这类舞蹈逐渐取代了所有其他形式。一个典型的长纵列乡村舞蹈的开始是面对面的两行向相反方向移动并返回。接下来是两行接近，直到对面的两个人肩并肩，然后返回。最后，舞伴们彼此回头转向，手拉在一起。在一些乡村舞中，两行的接近和返回在其他组合动作之间作为一段副歌被重复。法国的宫廷舞被定义为精巧的、难跳的舞步和脚位的特定组合，而英国的乡村舞要求的仅仅是一种简单的步伐。法国的宫廷舞可以由单独一对甚至一个人来跳，而英国乡村舞包括了群组的同步运动。

《舞蹈大师》和类似的曲集中的大部分舞曲是在口传传统中流传的叙事歌的旋律，尽管其中一些是纯粹的器乐舞曲。后者最有特点的是号管舞和吉格舞，它们与其他舞的不同在于它们要求舞步的花样。在所有的英国乡村舞中，号管舞是带有始终一贯的特点的最古老的一种。大部分十七世纪的号管舞曲是三拍子的，四小节乐句，在一半的时候，由一种有特点的切分节奏 $\frac{3}{2}$ ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 或偶数小节的一种变体分开。甚至比较少见的两拍子的号管舞曲每隔一小节也包含一个类似的切分音。

英国的吉格舞包括活泼的舞步和没有身体和手臂动作的跳跃。它的音乐在这个时候最典型的特点是附点节奏和复合三拍子（例如$\frac{6}{4}$ 𝅗𝅥. 𝅘𝅥. 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥.）的运用。

甚至号管舞和吉格舞也在它们的编舞中包含了花样的舞步，这些花样，特别是长纵列的乡村舞的行列动作，要求很多音乐的重复。因此，英国乡村舞曲倾向于比法国宫廷舞更加短小。

尽管英国乡村舞起源于乡间村民的户外仪式，到了十七世纪下半叶，它也受到了城市贵族和绅士们的广泛欢迎，他们与村民不同，能够阅读和买得起像《舞蹈大师》这样的书。这本曲集的第七版有一幅扉页上的版画（图13-2），描绘了一个舞蹈学校，中产阶级的女士和绅士们在那里学习乡村舞，并由没有乐队支持的三把乡村小提琴伴奏。到了十七世纪末，英国乡村舞传到法国，法国人把它叫作“对舞”［contredance］。英国乡村舞的痕迹被保存在美国农村的现代方形舞中。

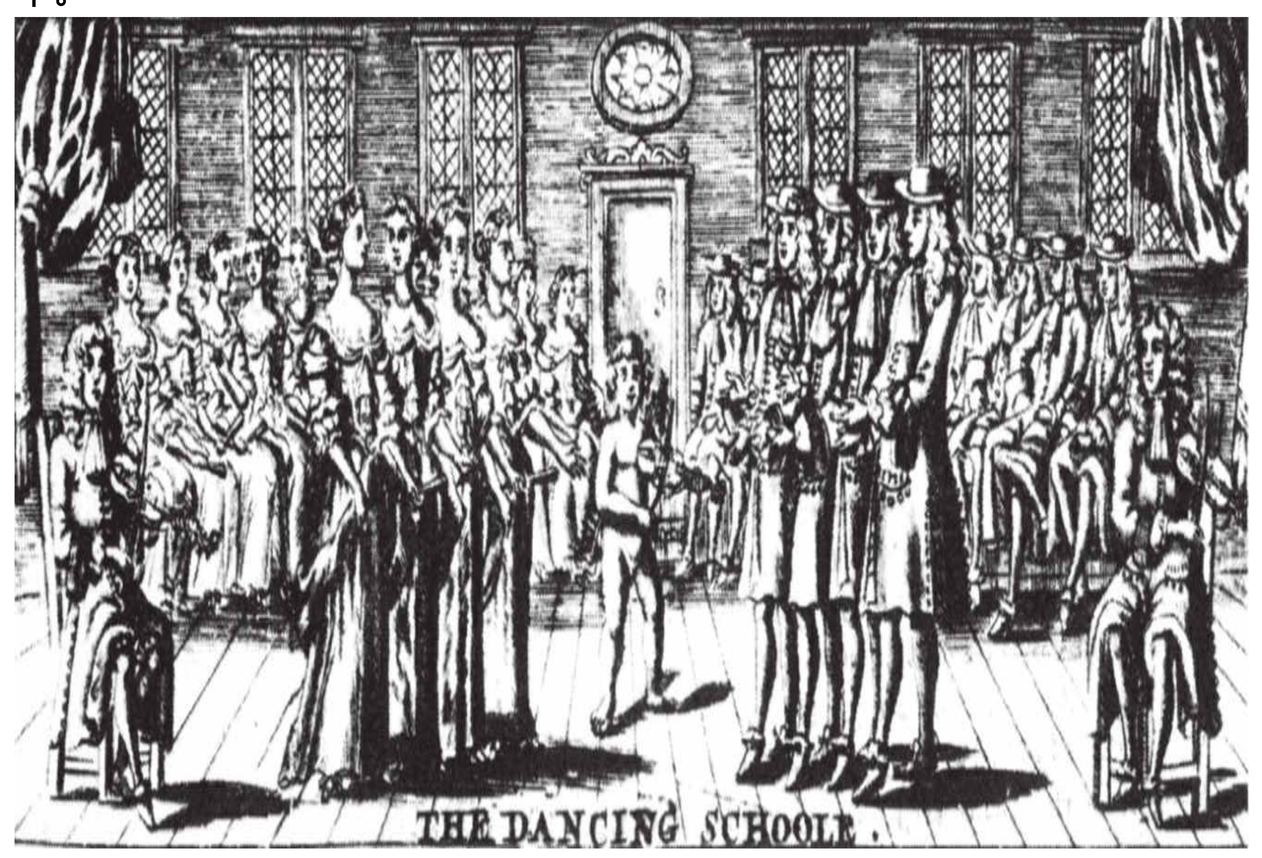


图13-2 《舞蹈学校》，出自约翰·普雷福德《舞蹈大师》第七版（伦敦，1686）的扉页

约翰·班尼斯特的十二首舞曲组成的组曲叫作《巴斯温泉的音乐》［The Musick at the Bath］（A.113），包括一首库朗特舞曲、两首萨拉班德舞曲、一首布列舞曲、一首号管舞曲和两首吉格舞曲。甚至带有法语名字的舞曲也有英国乡村舞的特点。它们很短小，其中一些有在六级音而不是五级音上的终止式。号管舞曲（No.10）在双小节线上有六级音的终止式。

班尼斯特的组曲开头的埃尔曲和没有标题的第十首类似于《舞蹈大师》中叫作"进行曲"的段落。班尼斯特的第三首舞曲与《舞蹈大师》第五版（1675）中的"新市场"［Newmarket］特别相似，就像谱例13-1中显示的，但是带有由反复出现的切分音造成的节奏变化，使这个旋律变成了一首两拍子的号管舞曲。最后一首舞曲的旋律在与"法国舞曲"（大部分是库朗特舞曲）相对的乡村舞曲的"新曲调"中印着"一首吉格"的字样，出现在《舞蹈大师》的补遗中，标题是"法国舞曲的旋律和其他为高音小提琴而作的新曲调"（1665）。

谱例13-1：约翰·班尼斯特的《巴斯温泉的音乐》中的乡村舞曲旋律"新市场"和第三首舞曲之间的对比



班尼斯特的《巴斯温泉的音乐》是1663年9月为伴随女王和她的随从去巴斯的二十四把提琴乐队的小分队而作的。在幸存的这部组曲的总谱中，只写有高声部和低声部。估计内声部是由一个助手或抄谱员填充，就像法国宫廷常见的做法那样。

法国音乐的时尚直到十八世纪初才在英国消失，但是在大约1680年就开始有些减弱的迹象。法国文化在某些英国人心中被它与天主教和专制主义的联系所污染了。这种思维方式又被围绕1678年虚构的“教皇式阴谋”的公众的歇斯底里火上浇油，该阴谋指控耶稣会的神父们受到法国军队的支持，策划刺杀查理二世，以便让他信天主教的哥哥詹姆斯二世成为英国国王。这场歇斯底里的一个结果是议会长达三年（1679—1681）的斗争，以宗教为由把詹姆斯排除在继承权之外，詹姆斯被迫流亡。就是在这场斗争中，第一个现代的政党出现了，辉格党是反对詹姆斯的，而托利党是支持他的权利的。从这时起，法国音乐可能被视为同情托利党的一种迹象。同样的联系并没有殃及意大利音乐，意大利音乐的流行正好与法国音乐的衰退相吻合。

一些在国外工作的英国作曲家创作了意大利风格的小提琴独奏奏鸣曲和三重奏鸣曲，例如亨利·巴特勒（1652年以前）和威廉·扬（1653年）。在英国工作的大陆作曲家也写了一些，例如安杰罗·诺塔利（约1625年），托马斯· 巴尔扎（约1660年），以及尼古拉·马泰斯（约1670年）。而像卡扎蒂、维塔利、克里斯塔、罗纳蒂和科雷利这些意大利作曲家创作的奏鸣曲，也在英国流传。但是，第一位为国内市场创作意大利小提琴奏鸣曲的英国作曲家是亨利·珀塞尔。

珀塞尔的《三声部奏鸣曲》出版于1683年，而他的《四声部奏鸣曲》尽管出版于1697年，但也可能是1680年前后创作的。两部曲集都是为两把小提琴、低音乐器（低音小提琴、大提琴或低音维奥尔琴），以及通奏低音（管风琴或拨弦古钢琴）而作的三重奏鸣曲。在他1683年的《三声部奏鸣曲》的前言中，珀塞尔声称，“诚心诚意的努力只是想模仿最著名的意大利大师”。

1683年以前在英国发现的幸存的意大利三重奏鸣曲的手稿抄本中，珀塞尔最有可能模仿的是一套归于雷利奥·克里斯塔名下的广为流传的曲子。其中大约一半实际上是卡洛·安布罗奇奥·罗纳蒂创作的。克里斯塔和罗纳蒂都是科雷利在罗马的同事。珀塞尔在他的《音乐技巧的简短导论》（第12版，1694）的前言中引用了罗纳蒂的一首奏鸣曲中的一段。

珀塞尔的奏鸣曲与克里斯塔和罗纳蒂有联系的特征是：低音声部在对位织体中的同等的伙伴关系；每首奏鸣曲分成五个或更多的段落或乐章，以一个充实的慢乐章开始；在第二乐章或末乐章运用赋格式

写法；用“坎佐纳”这个词来标记赋格式的第二乐章；在同一首奏鸣曲中运用无标题的舞曲乐章，与赋格式乐章在一起；偶尔在两个赋格式乐章中有动机上的联系；有协奏曲风格段落的作品没有非赋格的快板乐章；两个对比主题在赋格式乐章中的引入。几乎所有这些特征都在珀塞尔的《三声部奏鸣曲》（W.31）的第十二首奏鸣曲中体现出来。

珀塞尔奏鸣曲的和声语言基本上是克里斯塔和罗纳蒂共有的，并由科雷利加以精炼的那种。在第十二章中我们讨论了这种和声语言，以及罗杰·诺斯（1651—1734）这位珀塞尔临时的室内乐搭档在这种和声概念形成中所起的作用。这种和声语言与珀塞尔的维奥尔琴幻想曲中的和声有惊人的对比，例如W.30，它们是同时创作的。诺斯对这些维奥尔琴的合奏作品的反应显示了他对一种正在出现的和声与旋律样式的了解：

> 但是在《圣号经》中，我从未看到一个完整的终止式，不过终止式的提议和阻碍却不计其数。那种最好叫作埃尔曲的作品对这种和声来说是全然陌生的，听众们可能平静地坐在那里，听到乐音的不断的转换（带有无数的变化，就像它们过去那样），而丝毫没有被打动，即使它足够有趣。
>
> 现在要对这种音乐加以批评，我必须让自己远离对它的赞成，因为它没有规划或设计，开头、中间和结尾都一个样。它更像一种自发的私语，而不是音乐。调是需要适当地转换的，没有它合奏曲就是有缺陷的。（更好的是）小号被限定在它的音阶中，上方第五级音听上去还是很强，它提供了一种变化，而另一支小号与它相一致，在它上方吹响了一个五级音，这就形成了一个终止式。

独奏键盘音乐

在共和政体期间，英国作曲家继续为拨弦古钢琴或维吉那琴创作和出版音乐。尽管清教徒尽其所能摧毁教堂的管风琴和废除对它们的使用，但他们并不反对在家里演奏乐器。在很多贵族和绅士的家中可以看到键盘乐器，塞缪尔·佩皮斯注意到，在1666年伦敦大火期间，漂流在泰晤士河上的船只有三分之一都装载着维吉那琴。

到了复辟时期，拨弦古钢琴的两种音乐形式成为主导——舞曲组曲和建立在固定低音基础上的变奏曲。

这个时期的英国键盘组曲的风格来自尚博尼埃和弗罗贝格尔，他们曾于1651—1652年访问过英国。英国人首次从尚博尼埃那里学到拨弦古钢琴音乐的"破碎风格"。弗罗贝格尔的影响的证据包括英国倾向在组曲中有三或四个乐章。

马修·洛克的《旋法》（1673）中的舞曲，甚至约翰·布洛的后期组曲，都倾向于短小和比较容易演奏。路易·库普兰的精致的引子性的乐章，技巧上的挑战，织体和节奏的对比，以及更有表情的风格并没有影响英国。

英国以固定低音为基础的变奏曲在十七世纪继续以独特的方式发展，并没有受到大陆模式的影响。例如约翰·布洛写的那些变奏曲很长，精致多变，富于表情。他的《E-La-Mi固定低音》（W.32）基于他自己的创意曲的一个八小节的固定反复，它结合了两种几乎完全下行的音阶，一个在E音上，结束在G 音的终止式上，另一个在G音上，结束于E音上的终止式。它的二十九个变奏，长达二百三十二小节，形成了一种很高程度的活力和强度。

复辟时期的管风琴作品的主要类型是仪式终始曲［voluntary］。一种更短小的这类作品可以被称为诗节曲［verse］。它们属于键盘幻想曲的传统，以托马斯·汤姆金斯在1648年创作的《幻想曲》为代表（W.10）。尽管英国复辟时期的管风琴音乐还不要求使用踏板，但它的持续音的运用使它与拨弦古钢琴音乐区别开来。复辟时期的仪式终始曲和诗节曲可以在教堂礼拜的前后，或在晨祷和晚祷的诗篇和第一次日课之间演奏。

在复辟时期，模仿对位仍然是英国管风琴仪式终始曲的典型织体，但是在与较早的幻想曲做对比时，它们倾向使用带有更规则的节奏和切分音较少的主题，而且它们有更丰富的装饰音，更自由的声部写作，以及更常见的音型段落。从大约1670年到1730年，在英国的仪式终始曲中有一种明显的潮流，倾向于把乐曲分成由速度和音乐材料限定的两个部分或乐章。威廉·克罗夫特的《D大调仪式终始曲》便是来自这个时期的中期前后的一个例子。

克罗夫特的《D大调仪式终始曲》的慢引子（W.33）完全是和弦式的。尽管对位式的开头可以在他和他的同代人的其他仪式终始曲中找到。在这首创作较晚的作品中仍然显示出一些英国音乐坚持的古怪之处，例如第二小节明显的平行五度，第四小节较早移到了六级音。这首仪式终始曲的第二部分是一首二重赋格，其中的两个主题有时彼此独立地出现。第二主题的陈述在第二、第三和第六音级上（第44—51小节），以及在主题陈述之间扩展的模进式的插段（第54—64、67—71、78—86小节）这些特点，在科雷利的奏鸣曲中也只是尝试性地出现，特别是在他1700年的独奏奏鸣曲中，而在同时期的德国管风琴赋格曲中更是少见。

带音乐的戏剧——戏剧式的歌剧

就像在第七章中提到的，戏剧表演是清教徒最激烈反对的文化活动，戏剧的公开表演在1642年的英国是被禁止的。然而，私人的假面剧的演出有时逃过了这个命令，因为它可以被看作是音乐表演。剧作家威廉·达文南特（1606—1667）利用了这种规避的漏洞创作了他的《丘比特与死神》（1653）、《罗德岛之围》（1656）和其他一些作品。这些作品的音乐是马修·洛克、克里斯托弗·吉本斯、亨利·劳斯和亨利·库克写的。

斯图亚特王朝在1660年的复辟开启了戏剧的前所未有的创作活力与热情的高涨，这在内战时期和共和时期是被长期压制的。查理二世重获王位的第一年，就对托马斯·基利格鲁和威廉·达文南特发放了开办戏剧公司的许可令。尽管他们的公司不属于皇家宫廷的建制，就像法国的皇家音乐学会那样，英国皇家圣堂和"国王音乐机构"的作曲家和表演者总是可以参加他们的演出。

主要的戏剧体裁（特别是在复辟时期的头二十年）是带有大量器乐和声乐的话剧。尽管音乐在英国的话剧中至少一个世纪以前就是一个重要的部分——例如在莎士比亚的戏剧中。音乐在复辟时期的戏剧中扩大的作用和主宰它的定位和用法的常规的出现，是与法国和西班牙当代戏剧的发展相一致的，这两种宫廷戏剧体验的来源是查理二世和他的圈子从流亡中返回时带来的。

在一部复辟时期的戏剧中，习惯上在开幕前要演奏被称为第一首和第二首的两套器乐曲。在通常会包括歌舞的序幕之后，要演奏一首序曲，有时是一首分幕曲。在每幕之间还要演奏附加的短小的器乐曲或歌曲作为幕间曲。有时这些乐曲与刚刚总结或即将出现的剧情有联系。在一幕中演唱的歌曲总是由剧情引起的，例如，当宴会开始的时候或一场庆典或仪式被描述的时候。这些歌曲通常由配角来唱，很少由担任以念白为主的演员来唱。最后，在一些豪华的制作中，可能有一或两个场景带有一系列的音乐曲目，或者由短小的对话分开，或者串在一起作为一场持续的舞台娱乐。安排这样的音乐综合体的借口经常是超自然的人物的出现。一个这样的场景被包括在马修·洛克作曲的

《摩洛哥王后》（1673）中。1667年莎士比亚的《暴风雨》被威廉·达文南特和约翰·德莱顿（1631—1700）改编为复辟时期的舞台剧，他们是当时主要的剧作家，其中就包括了两个这样的音乐场景。1674年，他们的改编被桂冠诗人托马斯·沙德韦尔（1641/2—1692）扩充了，提供了更多的音乐。

1674年的《暴风雨》中的两个特别扩展的音乐场景中的第一个，是由第二幕中的一个插段的扩展构成的。在第一幕中，一次沉船使米兰的安东尼奥公爵和他的随行人员登上了十二年前魔术师、米兰前公爵普洛斯佩罗和他的女儿米兰达登上的同一个被施以魔法的小岛上，当时，安东尼奥让他们在一个小船上漂流多日并登岛后，接任了普洛斯佩罗的公爵爵位。为了惩罚篡位者和重获爵位，普洛斯佩罗都和他的仙女精灵爱丽儿念咒招来神灵恐吓安东尼奥使他忏悔。这一场原是莎士比亚的第三幕第三场，现在被移到了第二幕第四场，并被德莱顿和达文南特为1667年的上演做了充分的改写。代替莎剧中爱丽儿变成一个鸟身女怪的控告独白"你们是有罪的三个男人"的是，引出三个魔鬼分别是骄傲、欺骗、掠夺和谋杀的化身，它们对安东尼奥进行控诉和威胁。为了这部戏在1674年的演出，沙德韦尔扩充了这个场景，经常被称为"魔鬼的假面剧"，因为安东尼奥一群人中的一位在看到魔鬼第一次从地狱中出现时，惊呼道："可怕的魔鬼将要上演什么样的假面剧呢？"

1674年改编的《暴风雨》中的"魔鬼的假面剧"（W.34）包括了佩勒姆·汉弗莱、彼特罗·雷吉奥和马修·洛克创作的音乐，他们都是皇家音乐建制的成员。一个不寻常的特点是，汉弗莱写的魔鬼的对话几乎完全是三拍子的，但是用了音节式的谱曲，避免了旋律型的出现，并多次出现静止的通奏低音伴奏。在这些方面它类似于西班牙的宣叙调［recitado］，尽管很难想象汉弗莱是如何了解西班牙戏剧音乐的，除了通过路易·格拉比。雷吉奥的"起来吧，地下的风"是更典型的英国复辟时期的宣叙调，来自对马修·洛克的英语朗诵式歌曲的传统的扩展。

1674年的《暴风雨》包括了第二个扩展的音乐场景——第五幕第二场，通常被称为"尼普顿（海神）的假面剧"。这是一个由普洛斯佩罗的魔法唤起的娱乐场面，庆祝他女儿米兰达和现在已后悔的安东尼奥的侄子费尔迪南德王子的婚礼。在莎剧中，这场假面舞出现在第四幕，包括古代神话的三位女神的上场。在1674年的改编中，这些神被

尼普顿等与大海有关的其他神仙取代了。在这部假面剧中，汉弗莱把扩展的对白谱写成两拍子的正常的英语宣叙调。歌唱不再像“魔鬼的假面剧”中那样被说话的对白所打断。

在沙德韦尔和洛克合作的下一部假面剧《爱神》（1675）中，完全歌唱的假面剧式的插段的长度和数量，以及伴奏乐队的规模都有了很大的增长。洛克把这部作品称为“一部英语歌剧”。洛克的《女妖锡西》（1677）中甚至包括了更多的音乐。1677年洛克死后，再没有人写这么多的配乐戏剧，直到德莱顿的《亚瑟王》，他称之为一部“用无韵诗写成的，用场景、机关布景、歌曲和舞蹈装饰起来的”戏剧。尽管写于1684年，《亚瑟王》直到后来才上演。同时，剧院经理托马斯·贝特顿用珀塞尔的《罗马皇帝戴克里先》（1690）的音乐改编了一部悲喜剧《女预言家》。

当《亚瑟王》与珀塞尔创作的配乐最后在1691年搬上舞台时，德莱顿把它叫作“戏剧性的歌剧”，这个词有时被用来回顾刚刚讨论过的一些作品。称呼这种体裁的一个现代词汇是“半歌剧”。“戏剧性歌剧”或“英国半歌剧”的明确特点是，精心制作的演出和散文词的对白，以此作为借口穿插一些精致的和扩展的音乐插段，还经常包括一些用英语宣叙调演唱的对话。戏剧性歌剧可以被认为是法国的喜剧芭蕾和西班牙的半歌剧在英国的对应物。按照大多数现代的计载，珀塞尔曾为五部戏剧性歌剧谱曲：《戴克里先》（1690）、《亚瑟王》（1691）、《仙后》（1692）、《印度女王》（1695）和《暴风雨》（1695）。另一方面，他为四十七部戏剧写了音乐，这些戏剧被认为不是戏剧性歌剧。

在珀塞尔的戏剧性歌剧中，大部分音乐插段是由情节引起的，典型的情况是作为对一种宗教或魔幻的仪式的加强，作为一种凡间的表演者的娱乐而演出的假面剧，或者作为一种超自然的存在召唤魔法的假面剧。然而，在《仙后》中，仙女场景的音乐插段只是与情节有松散的联系。

《仙后》是由莎士比亚的《仲夏夜之梦》改编的，曾在1692年作为一部戏剧性歌剧豪华上演，第二年增加了音乐又再次上演。原剧建立在三组人物的一系列愉快的冲突上：四位来自宫廷的年轻的恋人，四位来自城里的没受过教育的小商人，以及在附近森林中的一群仙女。赫尔米亚和莱桑德想要结婚，但是赫尔米亚的父亲想把她嫁给深

爱着她的德米丘斯。然而，海伦娜却爱着德米丘斯。四个人全都跑进了森林。在城里，四个滑稽的小商人愚蠢地策划了一场“可悲的喜剧”。后来他们到森林里去排演它。同时，在森林里，仙王奥伯龙与仙后泰塔尼娅发生了口角。奥伯龙寻求惩罚泰塔尼娅，让迫克在她睡着时在她的眼里用了一种魔药，这使得她会爱上醒来后见到的第一个人。然而，迫克却做了一连串的错事，结果导致了年轻的恋人们的喜剧性的错配，而泰塔尼娅也爱上四个小商人中由于魔法而有了驴头的波特姆。最后，奥伯龙正确地使恋人们团聚，并与他的妻子和解。通过他的魔法，他使包括观众在内的每个人相信，一切都发生在一个梦中。

如果珀塞尔在《仙后》中的一些假面剧场景不是情节中的一个部分，它们至少是通过隐喻来联系的。第二幕的“睡眠假面剧”为泰塔尼娅被魔幻导致的打盹做了准备。泰塔尼娅安排了第三幕的假面剧以便引诱波特姆。第四幕中的“四季假面剧”象征了奥伯龙对泰塔尼娅的原谅，而第五幕中的“婚姻之神假面剧”庆祝了四个年轻恋人的双重婚礼。

可以说珀塞尔的音乐也是通过隐喻与戏剧相联系的。早期的英国戏剧音乐，既有宗教的也有剧场的，都是通过雄辩术和讲演术来支持歌词的，他的《仙后》中的音乐通过创意的行为支持几种戏剧元素（情节、性格描写、表情、场景效果），这是一种转变，与当时意大利、法国和德国的声乐中发生的变化是相似的。珀塞尔的《仙后》第二幕的“睡眠假面剧”（A.114）便是一个例子。

在第二幕第三场中，泰塔尼娅用魔法把森林变成了“仙境”，然后宣布“睡眠假面剧”的开始：

让你们的狂欢现在开始吧，
一些人跳舞，一些人歌唱。
一切都使这个地方充满欢乐，
每一个甜蜜的和谐的音响，
都会迷住灵巧的耳朵。
我们就在这里愉快地相会吧，
让回声到达每一个洞穴，
捕捉和重复每一个渴望的音符。

前奏曲是一段音乐的召唤和号角华彩，但是轻盈而精致，运用了抑抑扬（短短长）的节奏和三和弦的和声，以及一个优雅的、起伏不

定的旋律轮廓。号角华彩的乐思在第一首歌曲的伴奏中继续。这首歌名为“来吧，天空中的歌手”，在歌词暗示的几个方向中发展了抑抑扬的节奏。随后的器乐三重奏用反向附点的抖动的音型和十六分音符的动机模仿了小鸟这个“天空中的歌手”。第二首歌曲“愿智慧的神使我们感悟”和随后的器乐段落提供了泰塔尼娅的宣告中提到的回声。第三首歌曲“我们又唱又跳”的创意来自它的第一个词的节奏。

“睡眠假面剧”本身是在泰塔尼娅的独白后开始的。

来吧埃尔维斯，再跳一个舞，仙女在唱歌，

然后走开吧，让我一个人待一会儿。

现在唱歌，让我睡去吧，

并让看守人继续守夜。

在“看啊，夜神就在这里”的引子中，平静而稳定的节奏和高音弦乐器无低音的飘荡的音响都使人联想起睡眠。奥伯龙阴险的计划反映在扭曲的和声与不协和的音响上。夜神温柔地朗诵她的台词，随着歌曲的进行逐渐消失在越来越频繁的休止中，直到一段很长的、催眠的器乐后奏，间插着典型的英国的和声交错关系，结束了全曲。

神秘之神唱的“我要把所有的都锁住”的创意来自旋律线条中的加沃特舞曲的节奏，它与低音的节奏相对。保密之神用包括增减和弦的戏弄的节奏与和声唱着“一个迷人的夜晚比一百个幸运的白天带来更多的欢乐”。睡神唱着“嘘，别再出声，全都沉默”，并由合唱队回应。特点是在不持续的旋律与节奏与持续的和声之间形成张力，因为音乐在向前推进和被抑制之间交替。结束时的“夜的追随者的舞蹈”是一首二重卡农，带有更多的增三和弦和其他奇特的和声。

完全歌唱的歌剧

英国的赞助人和作曲家在十七世纪的大部分时间中都对完全歌唱的歌剧感兴趣，他们进行了一些实验。诗人本·琼森说，尼古拉斯·拉尼埃尔（1588—1666）1617年为他的假面剧《情人们造就男子汉》的谱曲是从头唱到尾的，而且结合了"宣叙调风格"［stylo recitatvo］。由于音乐已经失传，他的话要小心对待。不过，拉尼埃尔的假面剧《海洛与利安德》中有一首很长的宣叙调幸存下来。据说拉尼埃尔的这首作品是在他1612年从意大利回国后不久创作的。1656年，在共和时期，威廉·达文南特开始为上演一部全唱的舞台作品《罗德岛之围》做准备，但是亨利·劳斯、亨利·库克和马修·洛克为之创作的音乐却失传了。也是在共和时期，两部理查德·福雷克诺创作的舞台作品《阿里阿德涅被忒修斯抛弃》（1654）和《俄刻阿诺斯与布列塔尼亚的婚姻》（1659）是从头唱到尾的，前一部完全是宣叙调，但音乐也没有幸存下来。

英国的赞助人在这个时期也引进大陆的歌剧。有一部十七世纪的弗兰切斯科·卡瓦利的歌剧《埃丽丝米娜》（1655）的总谱手稿，其中的歌词被翻译成了英文，然而演出的细节不得而知。1673年，法国歌剧的先驱罗贝尔·康贝尔移居伦敦，于1674年在那里上演了他的《阿丽安娜》，1686年，吕利的《卡德摩斯与埃尔米奥纳》也在伦敦上演。

最早的在英国创作的用英语演唱的、音乐幸存的、全唱的舞台作品是约翰·布洛《维纳斯与阿多尼斯》，它显然是1682年或1683年在宫廷上演的。在它最早的资料中，被称为"一部供国王娱乐的假面剧"，而在1684年的一份印刷的脚本中，它被称为"一部为国王演出的歌剧，随后在约西亚牧师先生的切尔西寄宿学校由年轻的女士们演出"。

在《维纳斯与阿多尼斯》的序幕中，丘比特向牧羊人和牧羊女——维纳斯的宠幸们唱道："在宫里我发现了忠实和真爱/只有一两个年迈的主人"，清楚地表明这部作品是一个寓言。在第一幕，"幕启后，发现维纳斯和阿多尼斯一起坐在一个卧榻上，彼此拥抱"。阿多尼斯表示不参加打猎，但是维纳斯催促他去。听说有一头大野猪，阿多尼斯禁不住要去挑战。在第二幕，丘比特从他母亲那里接受了爱的艺术和怎样"摧

毁一切诸如嘲笑你的任性的男孩”的指示。她告诉他要通过让他们的爱情变得“丢脸和不高兴”来惩罚他们。丘比特于是轮流指示他的“小丘比特”们，把它们的箭对准“傲慢、自大、唯利是图（他拼写出这个词）、虚荣和愚蠢、嫉妒和不安，用所有这些来取笑你们”，也要“对准喜欢偷看秘密和喜欢阅读风流轶事的人……他不忠实，很放荡，他只能给恋人带来痛苦。”据推测，这个列表应该相当多地包括了宫廷里的大部分观众。丘比特的舞蹈过后，维纳斯叫来了美惠三女神，她们也跳了一系列的舞蹈。在第三幕，阿多尼斯上场，被野猪所伤。他死去并被哀悼。

在首演时，维纳斯一角是由女演员莫尔·戴维斯演唱的，她是国王的前情妇（图13.3），丘比特是由玛丽·都铎夫人扮演的，她是他们的私生女。这是不是对国王的一种警告呢？警告他遵循他自己的议事机构，要不忠实的朝臣们小心，要避免受到爱情或傲慢的影响。如果这是对国王的职责的一种提醒，这个策略奏效了，因为1683年查理二世给了玛丽夫人一笔每年一千五百英镑的收入。珀塞尔在《狄朵与埃涅阿斯》中提及《维纳斯与阿多尼斯》的情节暗示了一种更严肃的意义。

布洛的《维纳斯与阿多尼斯》由一种首尾一贯的情节加以统一，情节由生动的性格描写所激发，并由布洛的音乐有效地加以支持。在这些方面，它像一部歌剧。另一方面，它包含了一些英国假面具的痕迹，特别是神话主题、舞蹈的加入，以及丘比特的拼写课，它与可以在一部音乐话剧或戏剧性歌剧中找到的假面剧的插段很相似。



图13-2 查理二世的情妇莫尔·戴维斯，彼得·莱利绘

查理二世可能不太喜欢布洛的《维纳斯与阿多尼斯》，演出后不久他就继续要求“至少像一部歌剧的东西”。他在1683年还派遣托马斯·贝特顿到巴黎，指示他把吕利和他的歌剧公司带回来。当意识到这样做不可能时，贝特顿带回了路易·格拉比这个在巴黎受过训练的西班牙人，他从1666年到1673年担任国王乐队的指挥。约翰·德莱顿那时开始着手最终成为《亚瑟王》的创作，格拉比为之提供了一个寓言式的序幕，歌颂国王和他的兄弟詹姆斯。到了1684年，德莱顿把这个序幕从《亚瑟王》中分开，发展成一部三幕歌剧《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》，于1685年上演。

格拉比为《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》的谱曲完全是一部吕利式的“音乐悲剧”（即“抒情悲剧”），但采用了英语的歌词。场景是由连续的宣叙调、咏叙调、咏叹调、合唱与舞蹈的混合构成的。宣叙调甚至使用了法国风格的节拍变换。像当时的大部分法国和英国的舞台作品一样，《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》有一个寓言式的情节。它表现了德谟克拉西和泽罗塔（清教徒的热情）的战败，查理（阿尔比恩）和詹姆斯（阿尔巴尼斯）兄弟的返回，教皇的阴谋，各种行刺的企图，以及把詹姆斯流放的决定。最后，德谟克拉西和阿赛比亚（无神论）被摧毁了。

亨利·珀塞尔的《狄朵与埃涅阿斯》追随了《维纳斯与阿多尼斯》和《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》的足迹。和《维纳斯与阿多尼斯》一样，它在1689年也是在切尔西的寄宿学校演出的。珀塞尔也采用了三幕的形式，女人被抛弃的主题，具有各种作用的合唱，舞蹈的插入，以及复辟时期宣叙调的一种咏叙调形式。就像在《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》和吕利的《卡德摩斯与埃尔米奥纳》中那样，《狄朵与埃涅阿斯》的场景经常是基于这样的模式：宣叙调—咏叹调—合唱—舞蹈。

纳乌姆·塔特为《狄朵与埃涅阿斯》创作的脚本来自古罗马诗人维吉尔的《埃涅阿斯纪》，在塔特更早的悲剧《阿尔巴的布鲁图斯》（1678）中已有改编。狄朵是迦太基的失去丈夫的女王，她欢迎埃涅阿斯这位逃离被摧毁的特洛伊城的王子的到来。尽管她的随从们鼓励她嫁给埃涅阿斯，但狄朵有些犹豫。她对埃涅阿斯求婚的反应是“命运禁止你的追求”。但是她屈服于他的热情。在第二幕，女巫们阴谋反对狄朵，策划将埃涅阿斯赶走。其中一个女巫发表了一个重要的意见：

“特洛伊的王子命中注定要去寻求意大利的国土。”这是对维吉尔的史诗中提到的埃涅阿斯帮助创建罗马的引用。女巫派遣了她的“忠实的小精灵”伪装成墨丘利神的信使，假装带来了朱庇特神的命令，让埃涅阿斯向西继续航行。第三幕开始时水手们在准备起航。埃涅阿斯把他的决定告诉了狄朵，狄朵绝望而死。

就像布洛的《维纳斯与阿多尼斯》，珀塞尔的《狄朵与埃涅阿斯》似乎也体现了一种政治的寓言，尽管不如《阿尔比恩与阿尔巴尼斯》那么明显。在大约1686年写的一首诗中，纳乌姆·塔特把被误导而抛弃狄朵（暗指英国人民），并通过拥抱罗马（暗指天主教）寻求“意大利国土”的埃涅阿斯与詹姆斯二世做了对比。按照这种寓言式的解读，詹姆斯第一次参与复辟就像埃涅阿斯打猎后带着野猪的头返回，“野猪的长牙远远超过维纳斯的猎人夺取的那些”——这是对布洛的《维纳斯与阿多尼斯》中阿多尼斯被野猪刺伤而死的引用，允许我们把它与查理一世被民主派的“野猪”处死等同起来。埃涅阿斯（詹姆斯二世）被一个魔鬼的小奴才假装成来自神的信使所欺骗，被赶走（从英国）进入罗马（天主教）的怀抱。这实际上在詹姆斯身上发生了两次，两次都是因为他的天主教信仰。1679到1682年的排外危机期间他被流放，1688年他又一次被流放，当时，作为光荣革命的结果，威廉和玛丽被推上了王位。《狄朵与埃涅阿斯》的脚本表现出更同情狄朵（英国人民）而不是埃涅阿斯（詹姆斯二世），这个事实赞成了这样的结论，即：它的寓言指的是詹姆斯1688年的最后一次流放。

詹姆斯二世是最后一位亲法的斯图亚特王朝的国王。他被废位后不久，珀塞尔的《戴克里先》的总谱就出版了（1691），其中有约翰·德莱顿写的前言，他宣称英国音乐“现在正在学习意大利，那是最好的老师，同时也在学一点法国的气派（埃尔曲），以便给它以更多的快乐和时尚”。实际上，《狄朵与埃涅阿斯》（A.115）的音乐风格已经包含了意大利、法国和英国元素的混合。

《狄朵与埃涅阿斯》的最有意义的意大利特点是歌词与音乐中的强烈的个人表现，三拍子的运用，狄朵的悲歌“当我长眠地下”中的半音帕萨卡利亚低音固定反复，以及咏叹调“除去你眉间的愁云”和“追求你的征服地去吧，我的爱人”中的ABA形式。

法国的特点在于情节，它随超自然因素的介入而定，引起惊人的舞台效果。合唱与舞蹈是情节的一部分，描绘性的管弦乐曲的运用，

法国宫廷舞蹈的运用，例如合唱“消除忧愁”中的加沃特舞曲，咏叹调“命运可以给予的最大祝福”中的布列舞曲，合唱“当君王们联合起来”中的小步舞曲，二重唱与合唱“恐惧没有危险跟随”中的萨拉班德舞曲，以及作品开头的法国序曲。

《狄朵与埃涅阿斯》中的对白唱的是一种英国的宣叙调，它是马修·洛克从英国朗诵式的歌曲传统中发展出来的，在约翰·布洛的《维纳斯与阿多尼斯》的咏叙调中有所调整。基础低音的频繁使用也是一种英国特色。除了狄朵的悲歌，基础低音也出现在她开始的咏叹调“啊，贝琳达！”、第一幕结束的凯旋舞和第二幕第二场的“她经常来这座荒山”中。模仿对位在最后两首合唱中的运用在意大利和法国歌剧中并不典型，但可以在整个这个时期的英国舞台作品中找到。最后，合唱“离开吧，水手们”和随后的水手舞具有三拍子和二拍子的号管舞曲的节奏。

亨利·珀塞尔在1695年逝世后，主要的英国歌剧作曲家有约翰·埃克尔斯（John Eccles，约1668—1735）、丹尼尔·珀塞尔（约1660—1717）、杰里迈亚·克拉克（约1674—1707）、戈特弗里德·芬格尔（约1660—1730）和约翰· 韦尔登（1676—1736）。他们创作的音乐戏剧和戏剧性歌剧可与珀塞尔创作的那些相匹敌。不过，他们的咏叹调在长度和花唱的数量，以及旋律-和声的模进的运用上显示了意大利歌剧的更多的影响。这个时期的一组有代表性的作品是剧作家威廉·康格里夫（1670—1729）的一部假面剧《巴黎的审判》（1701），有四位作曲家为其中的四段谱曲以赢得一个奖项，他们是埃克尔斯、丹尼尔·珀塞尔、芬格尔和韦尔登，最后是韦尔登获奖。今天，他们的努力被认为在音乐的内在趣味和作为一个整体与戏剧的结合上是不如珀塞尔的。

在威廉三世统治时期（1688—1702），皇家圣堂和“国王音乐机构”的活动，在他的配偶玛丽女王1694年去世后衰落了。威廉是由荷兰的一个加尔文教徒养大的，对音乐和戏剧不感兴趣，他在位期间花了大量时间命令他的军队反抗佛兰德斯地区的法国人。

威廉三世后由安妮女王继位，她是詹姆斯二世的新教徒女儿。1702—1714年是她在位期间，有时被称为英国的奥古斯都时代——与古罗马皇帝奥古斯都的时期（约公元前43年到公元18年）相类比——因为它是以国内的和平和诗歌的繁盛为标志的，出了很多作家，如亚

历山大·蒲柏、约瑟夫·艾迪生、理插德·斯梯尔爵士、约翰·盖伊和马修·普莱尔等人。但是，这个时期没有一个英国出生的作曲家被认为可与他们相比。

《巴黎的审判》几乎标志了复辟时期音乐戏剧的终结。1701年韦尔登谱曲的《巴黎的审判》上演后，随后三年实际上没有新的音乐舞台作品在伦敦上演。最后的戏剧性歌剧是韦尔登作于1712年的另一部《暴风雨》的改编作品。在这个分水岭的另一边，出现了英语歌词的意大利风格的完全歌唱的歌剧的初步尝试，那就是托马斯·克雷顿（1673—1725）创作的《塞浦路斯女王》（1705），很快就有几部类似的英语歌剧跟风而来，以乔瓦尼·博农奇尼（1670—1747）的翻译成英语的《卡米拉》为结束，从1706—1728年在伦敦上演了三个版本，共演了一百十一场。显然，到1706年的时候，伦敦的戏剧迷们很渴望意大利歌剧。它随着乔治·弗雷德里克·亨德尔在1710年的到来而在那里建立。这将在第十五章加以展开。

第十四章
意大利声乐，约1680—1730年

意大利歌剧的新古典主义改革，约1680—1706年

1697年10月，一份手写的威尼斯歌剧通讯报道说：“老实说，歌剧如今在意大利的各地都变得如此普遍，不仅在它的著名城市，甚至在不同的城镇和乡村，它们也在不断地上演。”的确，到1700年，歌剧院在很多意大利的城镇建立起来，这些城镇很小，甚至今天那里还是既没有火车站也没有电影院。而意大利歌剧却迅速成为一种国际现象。只从最早幸存的戏剧脚本的日期就可以判断，意大利歌剧有时被翻译成其他语言，在大约1680年到1730年期间，首次到达了至少一百三十一个欧洲的城市和城镇，包括伯尔尼（1678）、汉诺威（1678）、阿姆斯特丹（1680）、克拉科夫（1682）、汉堡（1693）、列日（1695）、莱比锡（1693）、柏林（1700）、哥本哈根（1703）、伦敦（1705）、斯图加特（1701）、里斯本（1720）、塞维利亚（1729）和莫斯科（1731）。实际上，欧洲各个国家的一百多个剧院在任何一个歌剧季都有意大利歌剧的演出。意大利歌剧的这种戏剧性的传播借助于它的形式与风格的改变，使新作品的制作更容易、成本更低。矛盾的是，这些改变开始于一场新古典主义的改革运动，其目标在于提高歌剧的艺术水平，这个运动起始于威尼斯。

威尼斯继续在新的意大利歌剧国际世界中占据着中心位置，尽管罗马和那不勒斯已开始挑战它的地位。在五十年的时间里，威尼斯正式拥有了六座活跃的歌剧院，坐满了当地的贵族和很多富有的来访者，他们在狂欢节期间，从12月26日到大斋节的开始来到威尼斯。

这些剧院中最大的一座以圣乔瓦尼·格里索斯托莫教堂命名，是在1678年由乔瓦尼·卡罗和文森佐·格里马尼兄弟开办的。作为威尼斯主要的贵族家族之一的成员，格里马尼兄弟力图使他们的剧院及其剧目

特别的宏大和高贵，成为他们的社会地位的一种反映，以便吸引更多的威尼斯的歌剧观众。

格里马尼剧院在威尼斯是最大的，它的舞台有大约二十米宽，二十六米深，八米高，五层楼的一百六十七个包厢环绕着一个马蹄形的底层（见图8-1）。它主要用来进行新创作的歌剧的首演。

就像当时欧洲的大部分歌剧院那样，格里马尼剧院由它的拥有者作为一个私人企业来经营。他们付薪酬给歌手、布景绘制者、机关布景操作者、脚本作者、作曲家和管弦乐队的乐手。包厢实行年租，但是每个人必须为每次演出买一张票。没有包厢的赞助人可以站着或在底层租一把椅子。威尼斯剧院之间的竞争是激烈的，盈利的幅度是很小的。在他们的大而豪华的剧院内，格里马尼兄弟遇到了风格上有显著提高的歌剧的竞争，它们不同于以前的威尼斯歌剧。

典型的十七世纪末的威尼斯歌剧脚本是由专业的剧院诗人撰写的，采用大约该世纪中期由G.A.奇科尼尼在《伊阿宋》和《奥龙泰阿》这样的歌剧中引进的那种复杂的和快节奏的风格。在这类脚本中，通常有几个平行的情节，至少有其中一个是喜剧性的。甚至皇家或贵族地位的严肃角色有时也有荒唐或不道德的行为。

对这类脚本的批评可以在十七世纪末的一些文章、评论和脚本前言中看到，例如弗朗西斯科·福尔维奥·弗鲁格尼的《埃普隆》（1675）脚本的前言。这样的批评主要集中于“合理性”［decorum］的概念和戏剧的统一，这些都是在古希腊的著作，如亚里士多德的《诗学》和贺拉斯的《诗歌艺术》中提出的。“合理性”在这里的意思既是指在行为或外貌上具有良好的趣味，也指一个戏剧人物的行为的前后一致，与角色的身份和社会地位相符。时间、地点、情节和角色是统一的。亚里士多德劝告人们在一部悲剧中所讲的故事在时间跨度上不能多于一天的二十四个小时，而故事发生的空间也不能宽于一个标枪所投掷的距离。情节的统一是指剧中描写的全部事件彼此相连，没有重大的中断，而且直接导向一个单独的结果。角色的统一是指一个既定的戏剧人物不应该在一场中是这样一个人，而在另一场中就变成了完全不同的人。

在意大利歌剧中复兴这些古典理想的最初尝试是1688年文森佐·格里马尼的脚本《奥拉齐奥》，直接改编自皮埃尔·高乃依（1606—1684）的法语悲剧《贺拉斯》。从此后整整一个世纪，不计其数的意

大利歌剧脚本都是根据高乃依和他的主要后继者让·拉辛（1639—1699）的悲剧改编的，拉辛比其他任何十七世纪的剧作家都更加追求古典主义的得体、统一和高尚的语言。

在对这些理想的追求中，乔瓦尼·卡罗·格林马尼和他的日常的脚本作者阿波斯托罗·泽诺（1668—1750）在1691年建立了一个"勇敢者学会"，赞助目的在于意大利歌剧脚本的新古典主义改革的讨论与实验。从1692年起，格里马尼剧院开始上演以"勇敢者学会"的成员写的脚本创作的歌剧。这些成员大部分是贵族中的业余爱好者而不是剧院的专业人士。帕多瓦公爵G.F.罗贝尔蒂（1653—1732）是最严格地遵守统一的情节、高尚的语言、去除喜剧场景和角色的新古典主义理想的，他甚至还模仿高乃依和拉辛的悲剧写了五幕的歌剧。

在罗贝尔蒂与像M.诺里斯和A.莫雷塞利这样的传统主义者这两个极端之间，阿波斯托罗·泽诺的第一个脚本《幸福的错觉》（Gl'inganni felici，1696）是自新古典主义改革运动开始以来的一部典型的歌剧。它的音乐是卡罗·弗朗切斯科·波拉罗洛（约1653—1723）写的，从1691到1706年，他是格里马尼剧院的作曲家。

这部歌剧只用了七个角色，不像老式的威尼斯歌剧那样用九个、十个或十一个角色。其中的六个都是皇家的或有贵族地位，只有一个布雷诺是仆人。他的身上保留着一些更老的喜剧类型角色的痕迹。他的无忧无虑的评论和旁白是传统的喜剧场景的微弱的反映，它在较早的威尼斯脚本中已经被严肃的场景替换了。尽管剧中的三个角色以伪装出现，结局的混乱还是适度的，最终与单一的情节线索相联系。

克里斯滕是西科尼亚的国王，他答应要把他的女儿阿加斯塔嫁给德米特里欧这位奥林匹克运动会的赢家。然而他的女儿没见面就拒绝了这个男人，因为她爱上了她的绘画老师阿尔米多罗，实际上这位绘画老师是德米特里欧假装的。奥运会的失败者奥尔冈特也爱上了阿加斯塔，他假装成她的音乐教师希法尔斯而接近她。他企图诱拐阿加斯塔，但被阿尔米多罗（德米特里欧）挫败。德米特里欧与阿加斯塔终成眷属，奥尔冈特也和特萨莉亚的公主奥龙塔结合，这位公主假扮成阿尔采斯特，跟随她心爱的奥尔冈特来到西科尼亚的宫廷。

波拉罗洛把他的宣叙调和咏叹调清楚地分开，遵循各自既定的规范。他把对话谱写成没有咏叹调风格的简单的宣叙调、咏叙调，或花腔的插入。咏叹调的开始是以无韵诗句向有韵诗句转换为标志。咏叹

调几乎全都出现在场景的结尾。在每一首咏叹调结束时，演唱它的角色便退场了。

《幸福的错觉》的第一幕的一个选段将作为歌剧的新古典主义改革的一个例子（W.35）。在第一幕第六场开始时的对话中，克里斯滕国王向他的女儿阿加斯塔宣布她和德米特里欧结婚的决定，但他的女儿反对他的决定。在结束这一场和下面两个场景中的退场咏叹调中，克里斯滕、阿加斯塔和阿尔采斯特轮流表达他们对情节的这个发展的反映。

克里斯滕的唱词［A L'offerta d'uno sposo］是坚定而有节拍的，几乎是威胁的：“对一个丈夫的求婚，你的心最终会屈服的。”波拉罗洛写的音乐加强了这种气氛，音节的谱写采用了坚定的八分音符的音阶片段，中速、较窄的音域、低音区、小调式、大部分是下行的旋律，并避免强拍的重音。

阿加斯塔的反应［Non vedo perché tu speri cor mio］当然是更激动的：“我不知道你为什么希望我的心充满爱和希望，希望是卑劣的，想做的事是一个错误。”在“为什么”［perché］这个词上，用一个休止开始的动机唱了三遍，好像是一个修辞的问题。在“你希望”［speri］这句词上，用了一个活跃的长花腔。第二个花腔在“希望”［speranza］这个词上，被休止符所打断，仿佛阿加斯塔的忧虑使她喘不过气来。

阿尔采斯特的反映是故意暧昧的，因为她实际上是乔装的奥龙塔公主。而布雷诺认为阿尔采斯特是痛苦的，因为阿加斯塔爱着别人，她的咏叹调［Tal'or dico al crudo fato］实际上表达了奥龙塔掩藏着的对奥尔冈特的渴望（奥尔冈特假装是阿加斯塔的追求者希法尔斯）：“有时，当我告诉残酷的命运我将永远悲哀时，我听到了带翅膀的神（丘比特）的回答，‘只有我知道。’”音乐在这里显然是“西西里咏叹调”，因为它采用了 $\frac{12}{8}$ 拍，慢速、平滑的旋律轮廓，简单和缓慢运动的和声以及柔和而忧郁的小调式的音调。“命运”一词［fato］谱写成痛苦挣扎的上行音的花唱旋律，而“只有我知道”这句歌词被忧伤地唱了五遍。

这三首全部都是不分节的返始咏叹调，这种形式主宰了1690年代的意大利歌剧。“返始”（da capo，意为“从头反复”）的表演指示经常

出现在这种咏叹调的第二部分的结尾。歌手只反复第一部分，完成一个ABA的结构布局。尽管带有ABA模式的咏叹调早在十七世纪中叶就已为人所知，它们的音乐通常由于第二个诗节而重复，每个组成部分通常是由一个单独的乐段构成的。

1690年代的返始咏叹调，可以用波拉罗洛的《幸福的错觉》中的那些作为例证。它们只唱一遍，每个部分在靠近中间的地方被至少一个终止式或半终止式分开，经常在和声上不同于最后的终止式。这时的咏叹调经常包括一个格言式的开头，其中的人声用一个短句陈述一个流行的动机，这个短句被伴奏所重复，然后人声再次开始演唱扩展的乐句直到第一个终止式。乐队的使用不仅是通奏低音，也在咏叹调的开始和结束的利都奈罗和人声乐段的内部出现，这是1690年代的另一个创新。

在它们的多样性方面，这三首咏叹调反映了十七世纪末的歌剧作曲家在可以使用的表现类型和指示的范围方面有了很大的扩展。在斯特拉德拉和普罗文扎尔的咏叹调中，我们看到了离开卡瓦利和切斯蒂歌剧中一贯流行的 $\frac{3}{2}$ 拍如歌风格的最初的明确手段。到了歌剧的新古典主义改革的时期，咏叹调被认为能够从大量的微妙而丰富的情感中选取一两种加以表现，这有助于区分不同的角色和对他们的前后一致的描绘——即有助于他们在戏剧上的合理性。如果说舞台上的情节描述比早先的歌剧更慢了，这是因为剧情变得更加内在，围绕着角色和情感的互相作用而进行。

这些目标——用咏叹调表达丰富的各种情感中的一种或两种，并因此用音乐描绘个人的性格特点——在1706年亚历山德罗·斯卡拉蒂（1660—1752）致佛罗伦萨的音乐家亲王费迪南德的一封信中有明确的陈述。在这封信中，斯卡拉蒂在谈到他的歌剧《帖木儿》（普拉托里诺，1706）时对他的目标总结如下：

> 我在划定的范围内轻松地进行调整，在作品中形成了各种简单（因素）的混合，它们是：自然、迷人，同时还有角色表达的情感，（这是）最重要的考虑和事情，（要求）打动和吸引听众的心，走近戏剧情节的各种事件所表现的各种情感……甚至只看乐

谱也能感觉到它所包含的各种情感。我承认我的弱点，在谱写某些段落的时候，我哭了。

尽管他出生在西西里岛的巴勒莫，斯卡拉蒂是在罗马接受的音乐训练，在那里他为流亡的瑞典女皇克里斯蒂娜周围的贵族圈子写了他的第一批歌剧（1679—1683）。1684年，斯卡拉蒂移居那不勒斯，在那里他得到了西班牙总督的乐正这个令人垂涎的职位，为依附于皇宫并得到总督大力资助的圣巴托洛缪大剧院创作了至少三十二部歌剧。不过，由西班牙继位战争引起的动乱（1701—1714）使得斯卡拉蒂在1702年离开了那不勒斯。

返回罗马，斯卡拉蒂接受了富有的和有影响力的红衣主教、威尼斯贵族的后裔彼埃特罗·奥托博尼的支持和委约。1695年，奥托博尼成为“阿卡迪学会”的保护人，这是一个由诗人、音乐家和作家组成的小组，参与了所有艺术门类的新古典主义改革，包括歌剧，与乔瓦尼·卡罗·格林马尼倡导的“勇敢者学会”是类似的。实际上，奥托博尼和格里马尼是好朋友和合作者，1698年，格里马尼的学会成为奥托博尼的“阿卡迪学会”的一个分支，它的首位和最重要的公开发言人是乔瓦尼·马里奥·克里希贝尼（1663—1728），他的《关于本地语诗歌的历史》（1698）、《本地语诗歌的美》（1700）、《对本地语诗歌的历史的评论》（1702）响应了格里马尼的威尼斯圈子在1690年代发出的对语言的简单、得体、高尚，以及古典的统一性（三一律）的号召。当克里希贝尼关于歌剧的思想和斯卡拉蒂创作它们的愿望由于罗马缺少固定的公众歌剧院而受挫时，奥托博尼红衣主教利用他的关系在威尼斯推动了斯卡拉蒂的创作。

当斯卡拉蒂取道佛罗伦萨到达威尼斯时，他已经创作了八十八部歌剧。这些歌剧的风格和梗概与波拉罗洛的那些大致相同。

不过，斯卡拉蒂为威尼斯创作了他的最具有新古典主义特点的歌剧《米特里达特》（Mitridate Eupatore，1707），由不妥协的改革者吉罗拉莫·F.罗贝尔蒂创作脚本。像法国悲剧那样分为五幕，它既没有喜剧角色也没有爱情阴谋。它的音乐特别具有表现力。

到了创作《米特里达特》的时候，斯卡拉蒂的风格达到了一个稳定的状态，主要在为咏叹调提供了更丰满和更多变的乐队伴奏，更长、更多变和更难唱的花腔段落，以及对返始咏叹调形式的进一步扩展上超越了波拉罗洛。

尽管《米特里达特》取得了相当大的成功，斯卡拉蒂作为一个外来者，在威尼斯受到了讽刺攻击。他在1708年返回了那不勒斯，他在那里再次获得了总督小教堂的领导职位，并继续创作歌剧。他的影响可以从一个很成功的、年轻的那不勒斯歌剧作曲家小组的创作中强烈地感觉到，他们促进了新古典主义改革歌剧的一种前后一致的和有点商业化的版本的传播，人们通常把这种歌剧称为“正歌剧”（opera seria，严肃歌剧）。

正歌剧，第一部分

当卡罗·弗朗切斯科·波拉罗洛在1707至1714年临时从歌剧创作中撤出时，格里马尼兄弟用亚历山德罗·斯卡拉蒂、洛蒂、卡尔达拉和亨德尔取代了他。这四个人可以用来代表正歌剧的第一代作曲家。

正歌剧一词在十八世纪偶尔被用来与喜歌剧［opera buffa］相区别。它也提醒我们这种类型的歌剧排除喜剧角色。十八世纪早期更常见的一个词是"音乐戏剧"［melodrama］。

安东尼奥·洛蒂（1666—1740）出生于德国的汉诺威，他的父亲是那里的宫廷乐长。但是洛蒂自1683年以后到了威尼斯，随莱格伦齐在圣马可大教堂学习歌唱和管风琴，并在几个教堂里指导音乐。1706到1717年间，他为威尼斯的歌剧院至少创作了十六部歌剧，主要是为圣乔瓦尼·格里索斯托莫的格里马尼剧院。

1717年，洛蒂带着他的歌手公司，包括他的妻子，女高音桑塔·斯泰拉和脚本作者安东尼奥·玛利亚·鲁契尼来到德累斯顿，在那里他们搬进了一座新建的歌剧院。尽管洛蒂两年后离开了，其他的歌剧公司继续在德累斯顿运作，在十八世纪的大部分时间内很少中断，驻团的作曲家兼指挥有达维德·海尼兴（1683—1736）和约翰·阿道夫·哈塞（1699—1783）。

安东尼奥·卡尔达拉（？1671—1736）在第二组格里马尼作曲家中是唯一的出生于威尼斯的人，在罗马曾经是红衣主教奥托博尼赞助下的亚历山德罗·斯卡拉蒂的同事。他只在1707—1708年的歌剧季为格里马尼工作过。在罗马的第二个时期之后，他在1717年赢得了维也纳帝国宫廷的助理乐长的职位。他在那里的职责包括每年创作六部或更多的歌剧。从1718到1729年，他的主要的脚本作家是帝国宫廷的诗人阿波斯托罗·泽诺，他与勇敢者学会和威尼斯的格里马尼剧院的联系前面已经提到过。与斯卡拉蒂的咏叹调相比，卡尔达拉的咏叹调在形式的细节上似乎更可预料，在表现内容上较少个性化的东西。舞曲节奏更为常见，器乐伴奏的织体有更多的对位。

卡尔达拉和泽诺的合作对正歌剧的成形做出了充分的贡献，这个过程在1720年以后由泽诺的后继者、脚本作家彼特罗·梅塔斯塔西奥

（1698—1782）在维也纳继续。

亨德尔在1703年开始创作歌剧，当时他十八岁，获得了汉堡歌剧院的第二小提琴手（后来是拨弦古钢琴手）的职位，乐队指挥是莱茵哈德·凯泽。当凯泽1704年躲避他的债权人时，年轻的亨德尔以两部成功的意大利歌剧崭露头角，他在其中模仿甚至借用了那位年长的大师的作品。凯泽对法国特点（序曲、舞曲-咏叹调、各种咏叹调形式、乐队的剧情音乐）和意大利常规（简单宣叙调、返始咏叹调）的混合对亨德尔的整个歌剧生涯始终是有影响的。

1706年，亨德尔在拜访梅第奇家族的音乐家亲王费迪南德的弟弟吉安·加斯东亲王时应邀为佛罗伦萨宫廷创作歌剧。到1707年，亨德尔接受了罗马的几位红衣主教的支持和委约，包括奥托博尼主教，以及那不勒斯和佛罗伦萨对他的雇用。1709年，亨德尔以他讽刺性的、反英雄的歌剧《阿格里皮娜》在威尼斯的格里马尼剧院大获成功。在观众中有汉诺威选帝侯的兄弟和英国驻威尼斯的大使，他们很快都向亨德尔发出了邀请和歌剧创作的委约。

在《阿格里皮娜》上演后，亨德尔在1710年接受了汉诺威选帝侯宫廷的乐长的职位，但是他几乎立刻就得到了两次假期去伦敦创作歌剧。

第十二章讨论了意大利风格的歌剧1705年在伦敦的一般观众中的引进，那是托马斯·克雷顿的《阿尔希诺》［Arsinoe］和雅克布·格雷贝尔的《无期的爱》［Gli amori d'Ergasto］的英语版，随后是1706年的博农奇尼的《卡米拉》［Camilla］，亨德尔的《里那尔多》（1711）是特意为伦敦创作的第二部意大利歌剧。1712年，亨德尔第二次向汉诺威选帝侯请假获准返回伦敦制作更多的歌剧。

汉诺威宫廷在亨德尔超假期间解雇了他，而亨德尔在伦敦又找到了很多工作，包括直到1741年几乎每年完成一部或两部新歌剧的创作。从1720到1728年，他成为一个新建的固定的歌剧公司——皇家音乐学会的主要作曲家，这个公司得到皇家的慷慨支持。

亨德尔更倾向于采用更早一代的诗人，或与新古典主义改革运动没有联系的诗人的脚本。在这些脚本中，他发现了各种各样的场景结构，以及非英雄特点的主人公。这些特点被新古典主义改革消除了。尽管亨德尔不能完全忽视已有的咏叹调常规，但他的场景有时包括短小的咏叹调风格或咏叙调的插入，重唱和偶尔的合唱。他使用乐队伴

奏的宣叙调，比同代的或早先的作曲家们使用的更多，虽然早在卡瓦利的歌剧中就可以发现一些带伴奏的宣叙调了。亨德尔的咏叹调在形式上经常有点非传统，其中有缩短的返始形式、二部曲式和通谱体的分曲。经常可以看到，亨德尔的咏叹调与他的同代人不同，具有丰富的细致的情感表现，这是可以追溯到凯泽的影响的另一个特征。选自亨德尔的歌剧《帖木儿》（1724）的两个片段可以说明这些特点。

亨德尔的《帖木儿》中的第一首咏叹调“我会坚强而幸福地赴死”（A. 116a）是巴亚泽特演唱的，他是被打败的土耳其国王和获胜的鞑靼国王帖木儿的囚徒。场景发生在帖木儿皇宫的内院。在开始的宣叙调中，巴亚泽特的希腊同盟者、未来的女婿安德罗尼科以帖木儿的名义给被俘的国王以自由，以便迎娶巴亚泽特的女儿。巴亚泽特出于强烈的自尊而拒绝了，他抢了一把卫兵的匕首，威胁要通过自杀获取他的自由。安德罗尼科唤起巴亚泽特对他的女儿的爱，以及她在父亲死后会感到的悲伤和痛苦。巴亚泽特的咏叹调表达了这个直到歌剧终结他都要制止的冲突。

巴亚泽特的咏叹调的这种解释的理论依据可以在这个时期的作曲家和理论家的著作中找到，他们为一种指导和批评的理论分支做出了贡献，今天常被称为“情感类型论”。在随后的部分我们将讨论这种理论，然后我们再返回亨德尔的咏叹调并总结正歌剧的特点。

情感类型论

“情感类型论”译自德语Affektenlehre，这个词在十七世纪和十八世纪已经在使用。

相信音乐可以唤起情感是很古老的一种信念，在1690年代已广泛传播。某种音乐的细节和特点可以提升特定的情感这个观点，可以在十七世纪早期和中期的梅尔塞内和基歇尔的著作中，甚至更早的十六世纪的文森蒂诺［Vicentino］、扎利诺和伽利莱的著作中发现。但是，认为一个作曲家可以通过音乐创意的行为引出一长串情感中的任何一种的这个观念，是1700年后不久在与德国对意大利正歌剧的接受有关的著作中首次出现的。

莱因哈德·凯泽在他1706年的《音乐的构成》［Componimenti musicali］一书的前言中声称，一首咏叹调的主要目的是强烈而清晰的表达特定的情感，它是在歌词中体现的，并被歌剧中所描写的角色所感受到。凯泽在这方面的思想和实践对他在汉堡歌剧院的两个同事有强烈的影响，一个是脚本作者巴托尔德·费因德（1678—1721），另一个是作曲家约翰·马特松（1681—1764），他们二人对这个题目有大量的著述。

马特松在他的第一本书《新开场的管弦乐队》（1713）中列出了二十六种情感和有情感性的概念，爱情、嫉妒、仇恨、温顺、不耐烦、渴望、不关心、害怕、复仇、勇敢、胆怯、慷慨、恐怖、高涨、低落、光彩、贫穷、骄傲、谦逊、欢乐、大笑、大哭、贪欲、痛苦、狂喜、绝望，它们都可以在歌剧中被模仿并为它们的音乐表达提供了特定的建议。在他最后的和最全面的对乐正的指南《完美的乐正》（1739）一书中，他提供了一些对情感的理论解释，吸收和利用了十七世纪哲学和心理学的传统，这起源于笛卡尔（1596—1650）的《灵魂的激情》（1649），随后还有霍布斯（1651）、斯宾诺莎（1677）、洛克（1690）、哈奇森（1728）和沃尔夫（1732）的著作。尽管这些哲学家在很多细节上各不相同，但下列他们具有的共同思想可以作为十八世纪初“情感类型论”的主要信条：

·情感（affections,emotions,passions）是与心理学上的激动或活跃这些非正常状态相联系的。

·情感是由外部原因引起的，这些原因是以相似的方式作用于所有人的。

·一旦引起了某种情感，一个人将会保持在这种情感状态中一段时间，直到被一个不同的外部原因影响为止。

·情感可以被命名和分类。

·每个次级情感（第三级，等等）都是由数量较少的初级情感（次级，等等）的特定的混合而引起的。

·在各种情感的基本原因中，两套对立的情感是最重要的——生命力的扩张（活跃）对生命力的收缩（不活跃），以及快乐对痛苦。

对大量特定情感的确认和鉴定的兴趣可以在十七世纪的视觉艺术中发现，就像夏尔·勒布朗绘制的十二种基本情感的插图所展示的那样（图14-1）。

尽管笛卡尔和他的追随者们认为“生命力”是可以在人体内被感知和被发现的，现代的学生可以把它们的扩张（活跃）和收缩（不活跃）看作激动与平静的相对隐喻的表达。

在笛卡尔列出的六种基本情感（欢乐、悲伤、仇恨、爱、好奇和渴望）中，很容易把前四种安排成活跃/不活跃和欢乐/痛苦的极端的组合，就像图14-2 所显示的那样。欢乐可以在左上方找到，作为一种活跃的（扩张的）令人愉快的情感。悲伤位于图表的右下方，是痛苦和不活跃（收缩）的结合。仇恨是一种活跃的（扩张的）和痛苦的情感，位于图表的右上方，而爱结合了欢乐和不活跃（平静），位于左下方。

这些概算的优势是它有助于人们理解和记住十八世纪著作中提到的和被同时期作曲家们用来表达特定情感的大量的音乐特征。一般来说，它可以从这个时期的论文中推论出来，人们认为的可以促进扩展或活跃的音乐特点是：快速、快节奏、上行的节奏型、高音区、大音程、强力度和上行的旋律轮廓。它们的对立面被认为是促进收缩或不活跃的。痛苦的情感被认为是由这些因素引起的：小调式、不协和、半音化、突然转换调性、调式或和声、尖锐的旋律轮廓、刺耳的音、突出的重音，等等。欢乐的情感被认为是用相反的特点表达的。

大量的其他情感在图14-2所标明的四种基本情感的极端点之间可以找到，它们可能由两种或更多的情感的混合和有助于促进它们的音乐特点而引起。例如马普格（1762）曾提出：“嫉妒是由于爱、恨和猜忌而引起的一种情感，它的音乐表现是从一个波动的、很柔和的音调转变为一个很紧张的、大胆的和斥责的音调，并再次回到一个动人的、叹息的音调，同时在很慢和很快的速度之间交替。”


P. 35.
la Joie.
P. 45.
Colere meslée de rage.
P. 19.
P. 31.
a
l'Amour Simple.
Tristesse

图14-1 夏尔·勒布朗（1619—1690）绘制的欢乐、愤怒、爱和悲伤的插图

根据一种有关情感的更古老的心理学理论，汉堡的脚本作者巴托尔德·费因德解释了音乐和诗歌对情绪的影响，涉及四种基本情绪的结合，产生了四种相应的状态，分别为希望或信心［sanguine］、愤怒［choleric］、冷静［phlegmatic］和悲伤［melancholic］。很容易看出这四种状态与图14-2中展示的四种基本情感大体相应。

十八世纪的作者们对音乐表达的论述也许显得夸张和过于简化。在这方面，下列从这个时期的理论著作中发现的五条警告或修正将是有用的：

1.一般说来，促进活跃、不活跃、痛苦或欢乐的音乐特点如果没有与促进一种不同的或对立的情感的其他特点的混合，它就不会出现。一个简单的例子可以在卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1753）作品片段中发现，他通过一段弱奏的琶音来产生温柔的情感（谱例14-1）。然而，琶音的不活跃的特点——小音程、下行运动、减弱——与旋律跳进和附点节奏一起呈现出来，它会促进扩张性。对这种两难困境的解决方法是（1）关注这些显著的而不是不可避免的特点；（2）在声乐曲中发现音乐特点与歌词表现意义之间的最合理的配合，因为对音乐必须表达情感这个普遍的原则会导致我们假定，音乐和歌词之间在表现上的一致总是作曲家的意图和听众的期待。

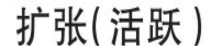
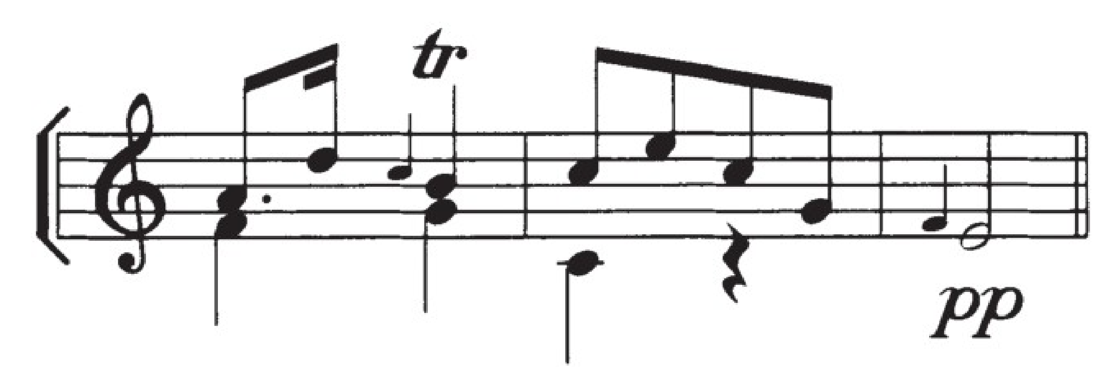


图14-2 遵循笛卡尔及其追随者们的基本感情的分类

2.我们不应该认为，十八世纪初的音乐家们实际上相信一首咏叹调或乐章肯定会在所有的听众中引起一种且只有一种情感。例如，在维瓦尔第的歌剧中，把一首咏叹调的歌词换成另一首的做法，导致同样的音乐用一种歌词表现欢乐，而用另一种歌词表现愤怒。在这样的情况下，扩展性和高度的活跃会对两种情感都加以支持，而会把愤怒和欢乐的情感区分开来的痛苦的因素，在音乐中是缺少的。

谱例14-1：用琶音造成温柔的一个片段，选自C.P.E.巴赫《键盘演奏真髓》（1753），图82



3.很多咏叹调和论文中的例子并不直接与情感相联系，而是与承载情感的概念、意象或音响相联系，例如荣耀的概念、升入天堂的意象、或打雷的声音。显然，在这些情况下，听众期待着感觉到一种相关的情感，诸如自豪、凯旋或凶险。

4.十八世纪的作者们经常为特定的特征命名，例如一个短小的颤音，引起一种特定情感的表达，在这个例子中是幸福。我们在这里可以假定，作者通过反复的体验学会了把一种音乐特征与某种情感相联系。如果把那种体验与当时的大部分听众和作曲家分享，音乐特征与情绪之间的联系就可以传达一种情感，即使没有东西实质地表达了这种音乐特征。如果这种特征出现在一首咏叹调中，它的歌词却暗示了一种相当不同的情感，这种联系大概就不会被激活。作为现代的听众，我们的目的应该是把注意力集中在显著的音乐特征上，这些特征与歌词的重要的方面——情感或概念、意象或音响形成了最佳的配合。

5.被观众察觉的情感表现在很大程度上将取决于表演的手法，例如力度、重音、运音法等各种细节，它们并不特别标记出来，但是由歌手或乐手提供，理想的情况是，他们研究了咏叹调或乐章的创意，正确地认识了作曲家的意图和听众的期待。实际上，这个时期的论文中对情感表现的很多忠告是对表演者说的。例如，马普格（1762）建议表演者"渴望是由拖长的、缓慢的音来表现的"。

在与情感相联系的音乐特点中，与常规而不是与自然相联系的是舞曲的节奏、特定的乐器、调，以及大量其他的细节或音乐的象征所引起的东西。因此，马特松（1739）制定了下列舞曲与情感之间的联系，也许是以速度、分句、编舞和伴随着舞步的姿态为基础的。

小步舞曲：有节制的欢快	吉格舞曲：热烈的和飞逝的热情
加沃特舞曲：欢呼	卢尔舞曲：高傲、自大
布列舞曲：满意和愉快	波洛奈兹舞曲：直率和一种自由的方式
利戈东舞曲：轻浮的玩笑	英国舞曲：顽固
进行曲：英雄性和大无畏	巴斯皮耶舞曲：轻佻
	回旋曲：自信
入场曲（Entrée, 即法国组曲的第一部分，有附点节奏）：高贵而庄严	萨拉班德舞曲：雄心
	库朗特舞曲：希望
阿勒芒德舞曲：满足，满意	入场曲［Intrada］：渴望
恰空舞曲：满足	

其他常规的情感信号的例子还包括下行四度半音运动的低音固定反复（忧伤、哀悼），带附点的抑抑扬格或二短音步（抑抑格）的节奏（荣耀、威严），以及小号的惯用语言（攻击、勇气、威猛、荣耀）。

马特松把他对音乐情感表现的讨论放在音乐修辞学的语境下，在音乐的创意、布置、雄辩和陈述之间做了区分。他把特定的情感的表现放在创意的作曲行为的内部，作曲家在计划其作品的形式或开始实

际创作之前，就在其中决定作品的基本目的、特点和动机。我们可以看到，陈述对于最早的歌剧作曲家（佩里、卡契尼、蒙特威尔第）来说是音乐修辞的最重要的部分，发声发——修辞格在音乐中的反映——是十七世纪中期的作曲家们的一种新的首先关注的事情，而音乐的创意是十八世纪初用于情感表现的主要手段。

将情感表达置于创作行为中，意味着作曲家应该在弥漫于整首咏叹调中的音乐特点中总结出主导的情感。就像约翰·戈特弗里德·瓦尔特在《作曲箴言》（1708）中所写到的："不过，当一种情感要被表现时，作曲家应该更多地关注它而不是单个的词汇……以至于他可能不会注意到这些词句。"在这句话中，瓦尔特的"情感"一词是Gemüthes-Regung（字面上翻译是"心灵-运动"），是对笛卡尔的"灵魂的行为"［action de l'âme］一词的德语翻译。

在《对完全理解通奏低音的新发现的和详尽的指示》（1711）中，约翰·达维德·海尼兴（1683—1729）表明，一个作曲家谱曲时怎样通过在内心审视一些套话［loci topici］，即便在没有情感的第一节诗中也能发现乐思，这些套话是用修辞学的知识达到创意的可靠的助手。因此，他让作曲家考虑环境的、个人的、时间的和原因的套话，因为它们既适合前面的宣叙调，也适合咏叹调歌词的第二段。通过这种手段，海尼兴能够展示五种相当不同，但又同样适当的为相同的歌词的谱曲。在他的论文《作曲中的通奏低音》的1728年的版本中，他提供了把同样的手法运用于几种不同的歌词的更多的例子。后来，马特松在1739年的《完美的乐正》中讨论了作曲家可能用到的十五种平常话题的创意。值得注意的是，海尼兴在1711年假定，如果歌词有一种明显的情感意义，他的读者应该能够抓住它，没有他的帮助也会知道怎样用音乐来表达。他断言，甚至一种干枯的、无情感的歌词也应该能谱写出在听众中启发一种情感的音乐。

这样，我们可以在哲学家们以前提供的他们通常持有的信条的列表上再增加如下的内容，它们包括了大部分关于情感的作曲手法的一般原则：

·一首咏叹调、一个乐章或一首作品的整体的（或大部分的）情感表现是音乐创意的结果，这种创意产生整体特征的各种特点。

·很多音乐的表现特征可以使人想到活跃/迟钝或欢乐/痛苦。

·很多音乐的其他表现特征是一些常规的符号或象征，它们通过记忆和联系，或通过参照一种具有情感的概念、意象或音响而起作用。

·声乐作品的情感特征经常是潜在的，只有当它们与包含正确的暗示的一种歌词结合时，才能被实现。

·一种特定的情感或情感的混合应该被贯穿地保持在一首咏叹调（或它的主要部分）、一个乐章或一首作品中。

·要发现将会引起某些情感的音乐创意，作曲家可以选择考虑这样的事情，如角色的性格或咏叹调所唱的情境，除此之外，或可以代替的是，歌词的特定的情感意义要被谱曲。

·明确限定其情感的音乐的特点可能和其他与同一定义无关的特点一起被发现，在这种情况下，那些常规最少的或与歌词最一致的特点被认为是最重要的。

·音乐通常只与歌词情感内容的一部分相联系，在这种情况下，分享这个部分的情感的不同的歌词可以被代替而不会被认为不恰当。

·奈德哈特在1706年写道"音乐的目的是刺激所有的情感"，马特松在1739年说"没有激情的地方，就找不到情感，也就没有价值"。这种观点的各种说法在十八世纪初流传很广，在此期间没有相反的观点被报道过。

带着这些思想，我们可以返回亨德尔的咏叹调"我会坚强而幸福地赴死"和对正歌剧的讨论。

正歌剧，第二部分

亨德尔的咏叹调：“我会坚强而幸福地赴死”的歌词是：

我会坚强而幸福地赴死，	Forte, e lieto a morte andrei
如果深藏在我的思想中的，	Se celassi ai pensier miei
是我女儿的伟大的爱。	Delia figlia il grande amor.
如果不是为了她的悲伤，	Se non fosse il suo cordoglio,
你会看到我更加骄傲，	Tu vedresti in me più orgoglio,
我会更勇敢地赴死。	Io morrei con più valor.
我会坚强地……	Forte,＆c.

亨德尔对这首咏叹调的谱曲与歌词中暗示的各种情感的混合相一致，其中有“坚强”“幸福”“死”“爱”“悲伤”“骄傲”和“勇敢”。此外，它包含对巴亚泽特的潜在的癫狂的提及，按照十八世纪的信念，他自杀的想法揭示了这一点。从情感类型论的观点来看，我们可以看到各种情感的混合（其中有一些是冲突的）被囊括在音乐的细节中，在开头的利都奈罗（谱例14-2）中被引入，它们是创意的各种元素，在咏叹调的其余部分将得到详细的发挥。

谱例14-2：亨德尔的歌剧《帖木儿》（1724）中的咏叹调“我会坚强而幸福地赴死”开头的利都奈罗中的情感因素，十八世纪的作者们会对它们所做的解释



Largo
“坚强”
“幸福”2
“悲伤”3
“忧伤”4
“进行曲 = 英雄性和大无畏”1
“骄傲”5
“爱”6
“悲伤”7
“温柔”8
“疯狂”9
“勇猛”10
1 马特松（1739）
2 匡茨（1752）
3 格拉西诺（1740）
4 匡茨（1752）
5 马特松（1739）
6 马普格（1762）
7 马特松（1739）
8 拉莫（1722）
9 基恩贝格（1782）
10 马特松（1739）

两拍子、坚定的八分音符的伴奏、重复的音高和附点的节奏有助于确认这首咏叹调是一首慢速的进行曲，按照马特松的说法，它暗示了“英雄气概和大无畏的精神”。

开头的音型是一个八度大跳，一个扩展的、协和的音程，它被下行的进行所调和。当歌手进入时，这个音型被用来演唱“坚强”一词，这是它肯定能够体现的一种情感。

匡茨在1752年曾把在第2拍的短小的颤音解释为对幸福的暗示，在这里的确如此，当旋律由人声重复时，歌词是e lieto（幸福）。

按照格拉西诺在1740年的说法，在第3拍上的小六度的下行跳进会加强一种悲痛哀悼的情感表达，在匡茨看来，第5拍上的倚音可以表达悲伤之情。在第一个人声的乐段中，这些音符被用来演唱“赴死”的歌词。

按照马特松和很多其他人的看法，在第1和第2小节中，低音的附点节奏是与骄傲和宏大相联系的。

马普格的观点是，“优雅和宁静的爱是用协和的和弦、温柔而讨人喜欢的旋律在宽广的运动中来加以表现的”。这似乎与亨德尔的选择相一致，音乐突然落入了一种柔和的力度中，在第3小节出现了下行的切分节奏的琶音。

对马特松来说，第4小节从C大调到C小调的短暂的转换，代表了“极度的快乐，同时也代表悲伤的插入”，它进入了经常与C大调相联系的“强壮而傲慢的性格”的一般语境中。与转到C小调的相联系的和声是在G的低音上附加的升F音上的一个减七和弦。拉莫（1722）把这类不协和音与甜美和温柔联系起来，轻柔的力度和连线的使用可以加强这些情感。

小提琴旋律的大跳，其中包括了一个减七度和一个增四度，在基恩贝格（1782）看来暗示了疯狂。

最后，亨德尔的利都奈罗的音乐重新获得了它的英雄气概和勇猛，它返回了强力度、C大调、附点节奏和结尾的短颤音。

前面的段落中引用的所有这些对特定的音乐特点的解释都是来自亨德尔1724年这首咏叹调创作之后出版的著作。显然，亨德尔不会通过阅读这些著作而了解这些特征。相反，这意味着这些著作的作者认识到，通过正歌剧的常规和相关声乐体裁的长期经验（亨德尔是其中

的创作者和表演者），可以把某些音乐特征与某些特定的情感联系起来。

亨德尔在创作了这首咏叹调之后几个月，为他的一首德语祈祷歌词谱曲时，运用并修改了这首咏叹调的音乐。谱例14-3是原来的意大利咏叹调的第一个声乐乐段和相应的德语歌曲的段落。很明显，德语的歌词缺少了《帖木儿》脚本中的坚强、幸福、爱情、骄傲、勇猛和疯狂的情感因素。因此，亨德尔在改写这首德语歌曲的音乐时，删除了他在意大利咏叹调中提升这些情感的音乐特征。这两种谱曲之间的详细对比是很有启发性的。

在"我会坚强而幸福地赴死"的开头的利都奈罗中引入的很多对比的情感因素构成了它的创意。亨德尔在这首咏叹调的其余部分对这些因素进行了加工，因为没有再增加任何新的有意义的乐思，整个咏叹调被一种单独的情感的混合所统一。

在亨德尔同时代作曲家的其他咏叹调中，人们会发现，一种对比或互补的情感的混合由返始咏叹调ABA结构的B段的对比性音乐所加强。

到了1720年代，作曲家们通过增加、限定、延长和分割其组成的段落来扩展了返始咏叹调的形式。当返始的重复被考虑时，一首像"我会坚强而幸福地赴死"这样的由五个声乐乐段和六个环绕着的利都奈罗组成的咏叹调，便有了"五部返始形式"的现代名称。这首咏叹调的五个声乐乐段追寻了这种形式的一种典型的转调模式：

1.声乐乐段1（第5—11小节）终止于属调。

2.声乐乐段2（第13—23小节）访问六级的调（第14小节）和二级的调（第16小节）并终止于主调。

3.声乐乐段3（第28—39小节）访问四级的调（第33小节），终止在三级的调上。

4.声乐乐段4=声乐乐段1的重复。

5.声乐乐段5=声乐乐段2的重复。

这时，一这首咏叹调的歌词一般包括两节诗，通常有相同的行数、节奏和韵脚。第一节诗用声乐乐段唱一遍后，再用声乐乐段2唱一遍。第二节诗至少用声乐乐段3唱一遍。然后，第一节诗在A段的两个声乐乐段反始重复时再唱两遍。每一次乐队利都奈罗都重复前面声乐

乐段的终止式。马特松（1739）把这种标准的结构与一段演说的修辞安排做了对比，不过他被要求再次明确A段的乐段在重复时的功能。

序言=第一个利都奈罗，“一个旋律的引入和开始，它的目的和意图在其中展现，以便使听者做好准备，并引起他的注意”。

讲述=第一个声乐乐段，包括“一个报告，一个故事，演说的意义和性质在其中被暗示出来”。

命题=第二个利都奈罗，它“简要地包括音乐话语的意义和目的”，而第二个声乐的乐段包含一种变化的命题。

反证=咏叹调的B段，包括“与命题相对比的任何东西”。

确认=A段返始的重复，形成“对命题的巧妙的加强”。

结论=最后的利都奈罗，它是“我们的音乐演说的结束或结论，必须特别能够打动人心”。

谱例14-3：亨德尔的“Forte e lieto a morte andrei”和“Die ihr ausdunkeln Grueften”第一个声乐乐段的对比，从降B调移调


A
Strong and happy to death would I go, if were hidden from my thoughts my
For- te, e lie- to a mor- te an- dre- i, se ce- las- si ai- pen- sier mie- i del- la
B
That for which in dark mines vainly Mammon digs, shows
Die ihr aus dun - keln Grüf - ten den ei - teln Mam - mon grabt, seht

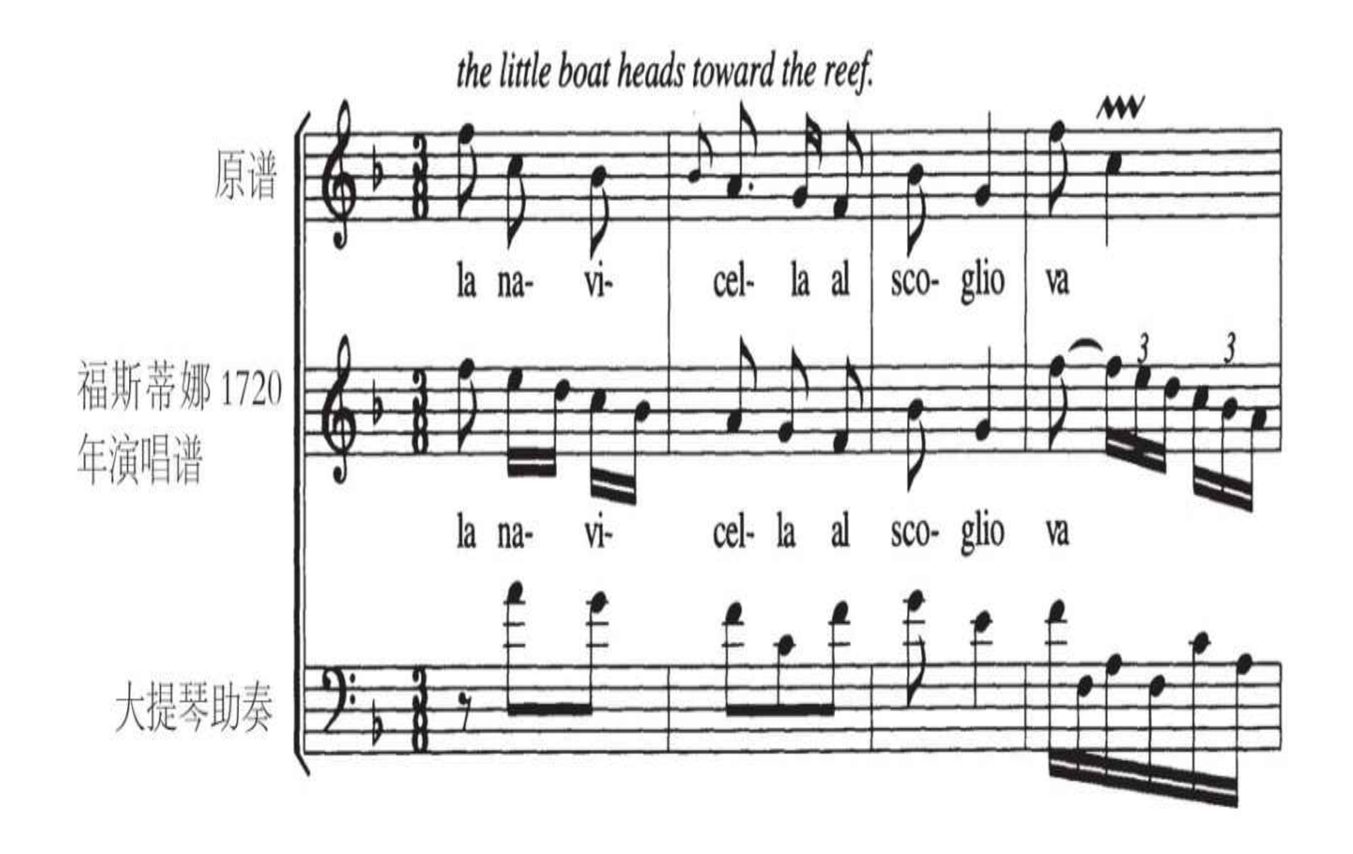


daughter's great love, if were hidden
fi- glia il gran- de a- mor, se ce- las-
7 6 6 # 6 4 # 6 4 6 4
that here in fresh air rich treasures are found, shows that here in fresch air, here in
was ihr hier in Lüf-ten für rei - che Schä - tze habt, seht was ihr hier in Lüf - ten hier in
6 4
from my thoughts my daughter's great love;
si ai pen- sier mie-` i del- la fi- glia il gran- de am- mor;
7 4 2 # 6 5 6 6 #
fresh air rich treasures are found.
Lüf - ten für rei - che Schä - tze habt.

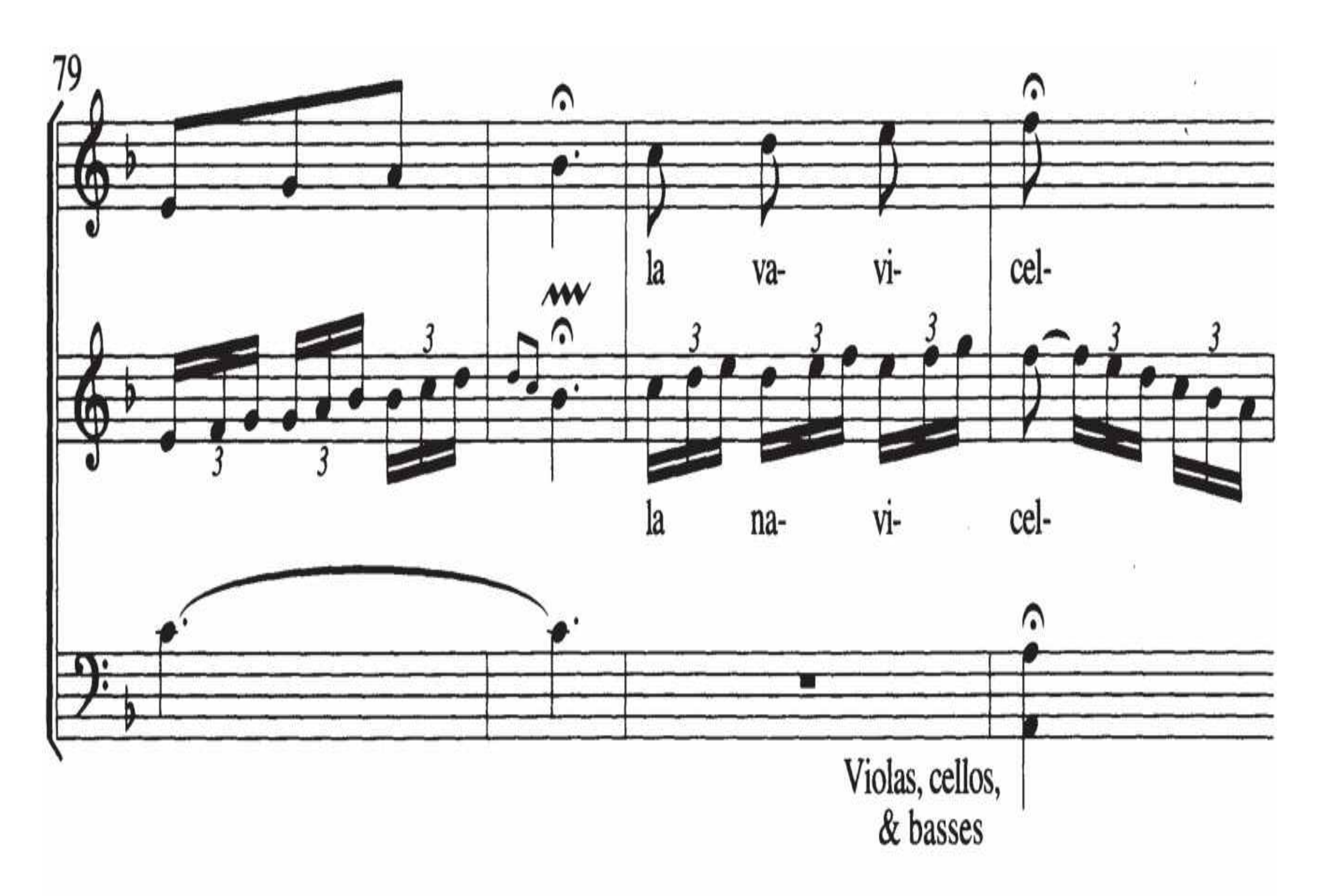
在大部分咏叹调中，除了那些减缩的、音节式的朗诵音调，歌手被期望在A 段的声乐乐段返始重复的时候进行加花装饰。A段和B段的最后的终止式一般用华彩乐段装饰起来，歌手在其中把音阶、琶音甚至咏叹调中的动机设计成一个短小的段落，在没有严格的节拍和没有伴奏的条件下演唱。即兴的装饰和华彩乐段都在谱例14-4中有所展示。返始的装饰和华彩乐段被认为是即兴的，每次的演唱都不会相同。然而，歌手经常由于背诵由他们的老师记写下来的装饰段落而受到指责。

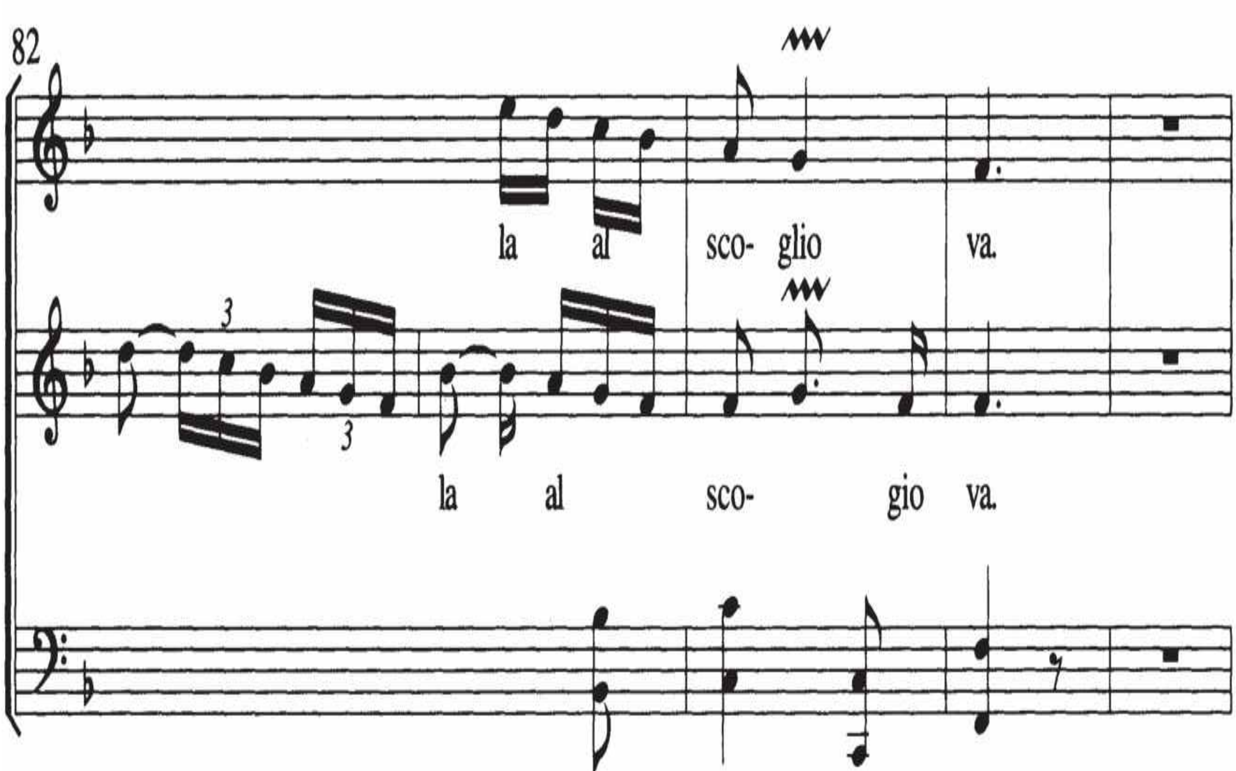
“我会坚强而幸福地赴死”用一些正歌剧中不常见的细节描绘了巴亚泽特的性格。在这部歌剧的其余部分，一方面是他的力量、高傲、勇气和豪迈，另一方面是他对他女儿阿斯特丽亚的爱，以及万一他的死给她带来的悲哀，促动巴亚泽特密谋反对逮捕他的人帖木儿，并阻止他自杀。二者之间的平衡在整部歌剧中由巴亚泽特与其他人物的互动而加以检验，这些人物的性格在他们演唱的咏叹调的各种情感的混合中被限定和描绘出来。到了歌剧的结尾，巴亚泽特的精神错乱了，这在他的第一首咏叹调中已有暗示，这首咏叹调颠覆了平衡。

谱例14-4：在咏叹调“Sciolta da lido”中的A段的结束，选自米兰的朱塞佩·维格纳蒂的歌剧《安布雷托》［Ambleto］，由福斯蒂娜（博尔多尼，1697—1871）在米兰演唱，带有她在1720年狂欢节期间演唱的装饰音


the little boat heads toward the reef.
原谱
la na- vi- cel- la al sco- glio va
福斯蒂娜 1720 年演唱谱
la na- vi- cel- la al sco- glio va
大提琴助奏

75


79
la va- vi- cel-
la na- vi- cel-
Violas, cellos, & basses


82
la al sco- glio va.
la al sco- gio va.

《帖木儿》的决定性的情节在第三幕第十场中展开。巴亚泽特透露，他将通过服毒而赢得自由和战胜帖木儿。阿斯特丽亚请求与父亲共死，而他很愿意帮助她达到这个目的。当毒药起作用时，他想象他能召唤地狱里的魔鬼折磨帖木儿为自己报仇。最后，阿斯特丽亚和安德罗尼科帮助他离开舞台，然后死去，这是正歌剧中一个贵族人物的一种离奇的结局。

亨德尔为这个场景谱曲用了几乎无缝连接的一系列段落：清宣叙调、乐队伴奏的宣叙调、咏叙调和咏叹调的风格，这些风格可以在同时代的很多作曲家的歌剧中找到，但是很少有人用如此风格多样的段落建造如此扩展的场景。

乐队伴奏的宣叙调，就像清宣叙调那样，在正歌剧中通常用于对话或独白，用散文体写歌词，但是带有重要的高度情感性的内容。这种情感内容通常是不稳定的，一种情感经常很快地跟随着另一种，而在一首咏叹调中，各种情感的结合通常贯穿保持在三个部分（ABA）的每一个当中。在亨德尔《帖木儿》的第三幕第十场里，乐队伴奏的宣叙调倾向于和只有人声的短小的宣叙调乐句相交替。用这种方法，乐队对情感内容加以评论，或者描绘包含在宣叙调乐句中的有情感内容的意象。这种实践在正歌剧的乐队伴奏宣叙调中是很典型的。由于比较容易理解某个词、概念、情感或意象在乐队中的回应，正歌剧中的乐队伴奏宣叙调为我们提供了远比当时的理论著作更多的音乐表现手段的有用的词典。

亨德尔的《帖木儿》的第三幕第十场标记为“咏叙调”的段落（A.116b，第65—82小节）只有三行押韵的歌词，像一首埋藏在对白的散文歌词内部的咏叹调歌词的片段。音乐的谱写也像一首咏叹调的片段，没有利都奈罗、B段或返始。乐队的伴奏提供了稳定的节奏，清晰地突出了节拍。声乐的写法大部分是音节式的，但是远比宣叙调更有旋律性，即使它不像咏叹调那样发展音乐的动机。不过，它也像咏叹调那样提出了一种稳定的情感状态——温柔与悲伤相混合，而且也以最初的主调上的正规终止式结束。

第三幕第十场的 $\frac{3}{4}$ 拍的段落（第94—124小节）在唱到“起来，离开，愤怒的地狱之王的冤魂和小鬼们”时，音乐上有伴奏宣叙调和咏叙调的特征，但是准确地说二者都不是。乐队在这里提供了持续的旋律内容和稳定的节奏，而人声则插入宣叙风格的短小乐句。这在正歌剧中是很少见的。它似乎是首先在喜歌剧中兴起的，而它在风格和年代上都超越了本书的范围。

亨德尔在很多方面是一位非传统的歌剧作曲家，因为他更看重戏剧而不是声乐的展示，这偶尔会使他与那些著名的歌手发生冲突，这样的冲突使亨德尔在欧洲最著名的歌手弗朗切斯科·贝尔纳迪（死于1759年，人称“塞内西诺”）离开了他并加入了伦敦敌对的歌剧公司。这个贵族歌剧公司从1733到1737年与亨德尔的公司竞争，以法里内利这位意大利最杰出的明星歌手为特色，还有一些作曲家的歌剧作品出现，他们发展出一种新的后巴洛克的风格，这种风格以声乐旋律的主导为基础，伴奏极为简单，平衡的乐句而不是模进的延展，和声的展开也比较缓慢。这些作曲家有尼科拉·波尔波拉（Nicola Porpora，1686—1768）、莱昂纳多·芬奇（Leonardo Vinci，1696？—1730）和约翰·阿道夫·哈塞（1699—1783）。

当十七世纪中期歌剧的赞助人对女性歌手特别有兴趣的时候，1700年前后和其后几十年歌剧界最大的明星却是男性女高音或男性女中音，他们的不自然的高音是由于在青春期前做了阉割手术所致，因为他们的父母希望未来致富。这种做法可以追溯到十六世纪中叶，当时，更有能力和经验的男性女高音比一般的男孩更多地被招募到教皇的唱诗班中。阉人歌手从一开始就与歌剧相联系，但是对他们的使用在1630年得到了增加，妇女在罗马和整个意大利的教皇国被禁止在公众歌剧院中表演。到了1680年，意大利歌剧中的男主角和经常出现的第二男主角通常由阉人歌手来担任。在教皇国和像维也纳这样的保守的天主教中心，这类歌手也用来表演女性角色，因为妇女被禁止上台。在第一批成为国际歌剧明星的阉人歌手中，有人称“西法切”的乔瓦尼·弗朗切斯科·格罗西（1653—1697）和弗朗切斯科·安东尼奥·马克西米利亚诺·皮斯托奇（1659—1726）。他们的后继者是塞内西诺和人称“法里内利”的卡洛·布罗斯奇（1705—1782）。这位法里内利是历史上

最著名的歌手之一。尽管妇女有时也唱为女高音或女中音音域而写的男性角色，但是阉人歌手却由于他们的声音所具有的更大的力量和这种力量所允许的极端的声乐技巧而到处受到追捧。

所有的正歌剧的作曲家都渴望在一个作品中开发特定歌手们的实力，他们更想在作曲之前就知道谁将演唱每个声部。歌手也影响了作品的成形，他们会坚持演唱他们以前在其他歌剧中唱过的咏叹调。由于歌手们带着这些咏叹调到处旅行，它们被称为"皮箱咏叹调"或"行李咏叹调"。当它们被插入一部新的歌剧中时，一首"皮箱咏叹调"经常要适应新的歌词和新的剧情，尽管有时原来的歌词包含了一般的爱、恨、情、仇的表情，并用足够抽象和隐喻的语言来表达，但可以在不同的歌剧中的不同场合中加以运用。在最好的情况下，剧院的常驻诗人可以创作适合新剧情的歌词，而这些歌词也可以与老的音乐的情感内容、节奏、分句和曲式相配。当一位歌手的"行李咏叹调"的情感内容的范围被她的舞台个性或技巧的局限所限制时，这个角色甚至情节就要加以修改，以便适应歌手的个性和能力和她"行李中"已有的咏叹调。安娜·吉罗（约1710—1747以后）便是这样一个例子，她随维瓦尔第到处旅行，从1726—1739年出演了在他的三十多部歌剧。

"行李咏叹调"的使用是促进新歌剧制作的一种方式。另一种方式是对很多作曲家的歌剧中的热门咏叹调重复使用，配有新的或旧的宣叙调。这样的一部歌剧被称为"混成曲"［pasticcio］，它们在1705至1717年的伦敦特别常见。

几乎正歌剧的所有方面都反映了一种对标准化的关注，使所有的元素——脚本、音乐和布景——都变成一种为了商业制作可以互相交换的商品。下面列出的1725年前后正歌剧的这些标准化的方面将作为这个讨论的总结。

1725年前后正歌剧的典型特征

·三幕

·语言的音调普遍是提高的，所有的角色都一样，几乎所有的人都是贵族身份，没有喜剧性的仆人角色。

·一个君王必须选择职责而不是个人的情感来解决情节的矛盾。

·通常有六个角色，第一男主角和第一女主角都是高音，他们年轻并相爱，第二男主角和第二女主角也是高音，他们必须破镜重圆。君

王和他的同盟或对手是高音或低音。也可能有第七个角色，通常是一个信使。

·大部分情节发生在后台，由清宣叙调演唱的对话加以报告。

·最受人喜爱的脚本会被多次谱曲，并做一些改动，特别是咏叹调的替换，完全用新脚本的歌剧逐渐成为例外。

·咏叹调表现角色在对白之后的情感反应，被放在场景的结尾，角色唱完咏叹调后便退场。

·脚本作家卡罗·哥尔多尼和其他人报告说，返始咏叹调经常被归类为少数标准类型之一：

炫技咏叹调——快速，快节奏，很长，很难的花腔，可能有大跳，适合于表现快乐、愤怒以及相关的情感。第二幕的结尾是安排炫技咏叹调的最佳位置。

如歌咏叹调——中速到慢速，大调式，大部分是级进的旋律运动，通常音域较窄，平衡和稳定的乐句，缓慢的和声节奏，适度的装饰和花腔，大部分是协和的和声，很少对比，常用倚音，适合于表现爱情、和平、满足以及相关的情感。

悲怆咏叹调——慢速，小调式，柔和的力度，半音化，不协和，下行旋律或低音轮廓，音区较低，适合于表现悲伤、哀悼以及相关的情感。

说话咏叹调——音节式的歌词谱曲，快速，很多感叹词和其他词句被休止符和重复音所点缀，适合于表现愤怒、蔑视以及相关的情感。

半性格咏叹调——其他类型的特点的一种混合或交替，适合于谱写没有强烈情感的歌词，或通过交替或变化表情混合了多种情感的歌词。

·二重唱通常类似于咏叹调，其他的重唱形式少见。

·合唱一般只在歌剧结尾时出现，由歌剧中的角色演唱，而不是由另外的合唱队演唱。

·小型的乐队包括两个通奏低音组（拨弦古钢琴、大提琴、低音提琴），各在乐池的一边。六到十四把小提琴和中提琴在中间，可能有成对的圆号、小号和双簧管，以及一支大管（图14-3）。

·当最后一个角色在台上唱完一首咏叹调时，便退场，换景。



图14-3 彼特罗·多梅尼科·奥利维罗，都灵的皇家歌剧院，1740年

·布景画在舞台两侧平行的、悬挂的和放置的背景木板上（图14-3）。换景是当着观众的面进行的，拉走原来悬挂和放置的景片，露出已经放好的另一套布景。每一幕的第一场一般展示一个小的室内空间，随后的布景逐渐地展示较大的空间。

·布景是高度标准化的，常见的布景包括一个城堡主楼、一个私人卧室、设有宝座的大殿、宫殿的前厅（图14-3）、一座花园、一片森林、一个山隘关口、一个战场、一个港湾登陆的地方，等等。

一种完美的宗教音乐戏剧：意大利清唱剧，约1680—1730年

1680—1730年是欧洲的意大利清唱剧的鼎盛时期。在这五十年中，意大利的主要城市和欧洲北部的很多天主教的中心出现了历史上最大型的清唱剧的作品。清唱剧在这几十年中比历史上的任何时期都有了更多的演出。例如在佛罗伦萨，每年要上演的不同的清唱剧多达二十二部到三十七部，而歌剧只有六到七部。对很多观众和音乐家来说，清唱剧提供了一种戏剧音乐的体验，否则他们就只能去看更昂贵的歌剧了。

这时候，意大利清唱剧的传统的表演场所仍然是处于显著地位的：圣菲利普·内利所开创的祈祷室和教堂、其他训诫和布道的教团，如耶稣会、基廷会和圣衣会；还有俗人修士的宗教团体的私人祈祷室和小教堂；再加上红衣主教的宅邸附属的小教堂；公爵的小教堂和在意大利各个城邦国家的统治家族控制下的特殊使用的教堂；威尼斯医院（慈善机构）的教堂，那里的孤女们经常演唱拉丁文的清唱剧；学术或艺术的学会聚会室；宴会厅；偶尔也在歌剧院。清唱剧表演的世俗化倾向可以从对表演空间的准备中看出来。图14-4展示了1708年罗马官邸的宫殿中的一个沙龙的装饰，它与当时的教堂或祈祷室的典型装饰相符合。图14-5展示了1727年被增加到官邸中的私人剧场的清唱剧表演。

清唱剧继续被分成两个部分，但是到这个时期结束时，传统上加在两个部分之间的布道被一首奏鸣曲或协奏曲的表演所取代。最受欢迎的故事来源是《圣经》的"旧约"和圣人的生平，因为有各种各样的人物、情景和主题，包括一些超越歌剧的局限的东西（神秘的、禁欲的、令人毛骨悚然的、色情的）。清唱剧脚本的风格变化越来越和歌剧的变化相平行。

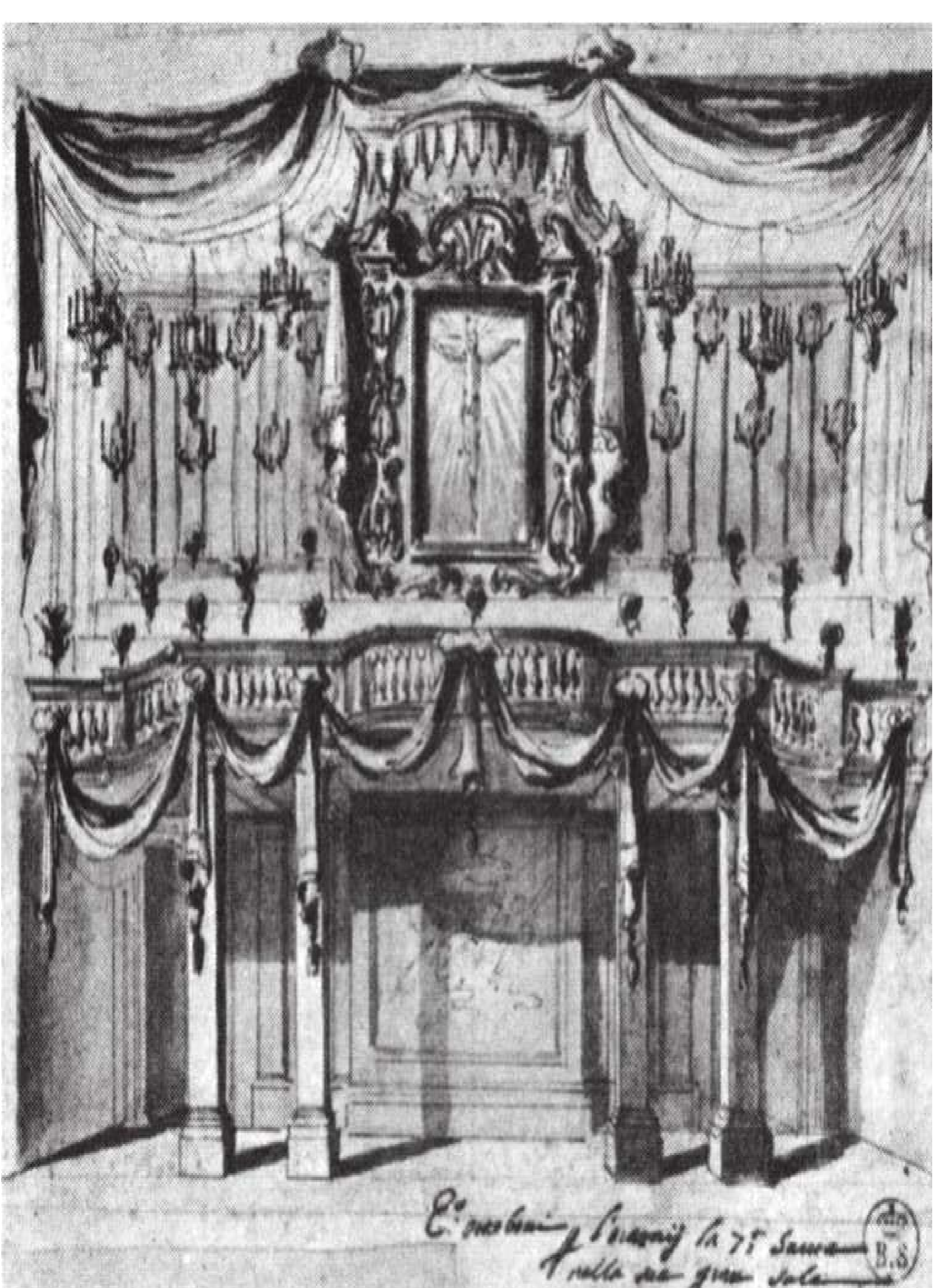


图14-4 1708年在红衣主教奥托博尼的官邸上演亚历山德罗·斯卡拉蒂的《约翰受难曲》时的舞台设计

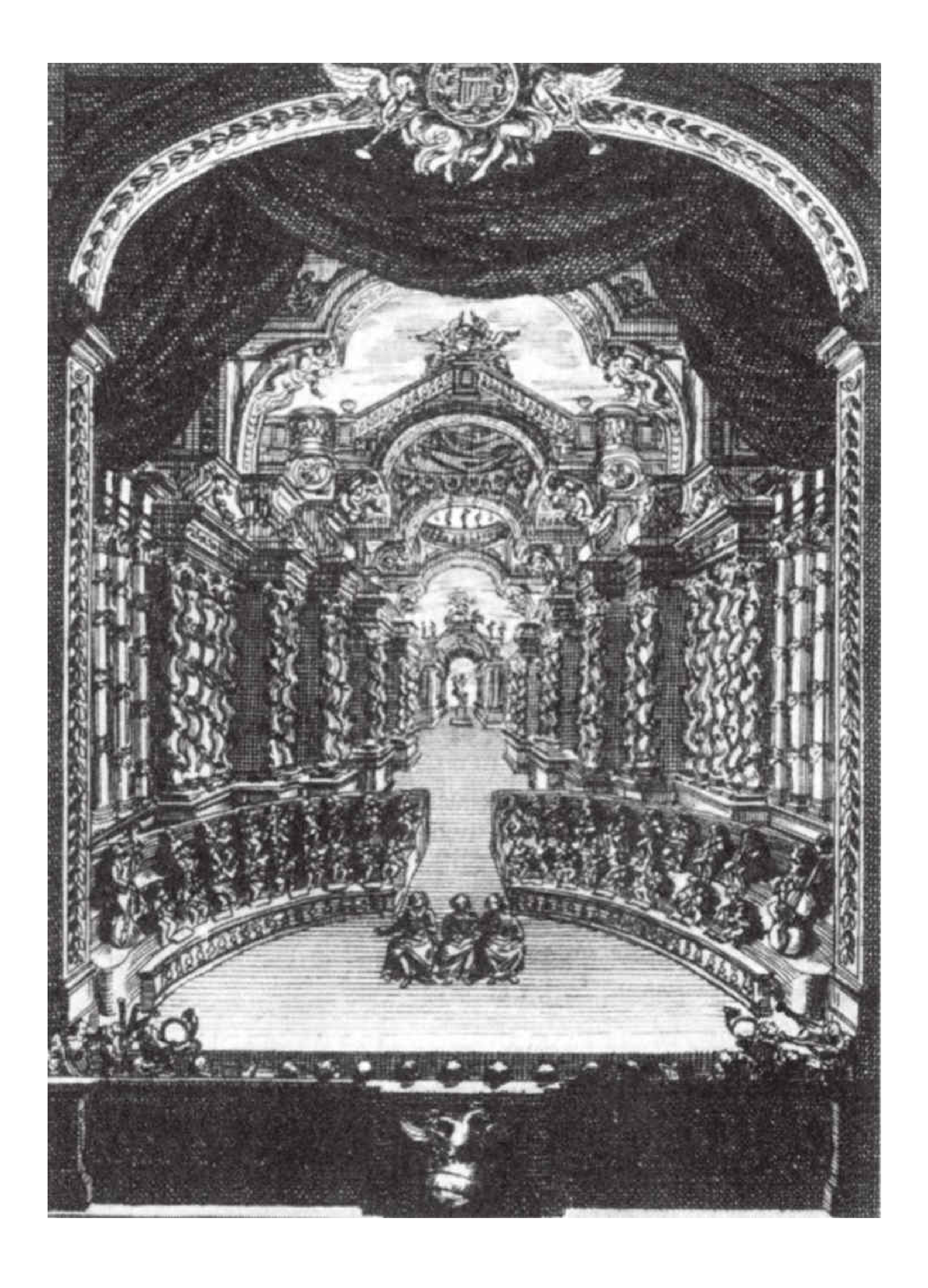


图14-5 1727年在红衣主教奥托博尼的官邸剧院上演乔瓦尼·巴蒂斯塔·科斯坦齐的《圣诞节的宗教作品》时的舞台布景

像歌剧那样，意大利清唱剧也受到新古典主义改革运动的影响。正如歌剧的情况一样，很多变化在它们被编写之前就已经在清唱剧中进行了。清唱剧改革的主要发言人是脚本作者阿坎杰罗·斯帕尼亚（1632—1726），他在1706年出版了两本论清唱剧的文集。他在其中宣告了对叙述者［Testo］的排除，使清唱剧成为"一种完美的宗教音乐戏剧"。斯帕尼亚引用了亚里士多德的箴言和古罗马悲剧的样板，也建议清唱剧的脚本作者统一他们的情节，并使用较少的角色。尽管布景和服装在清唱剧的表演中无需使用，但印出的脚本上描述了场景的变化，因为它们应该被观众们想象到。像在歌剧中一样，清唱剧的新古典主义改革首先是由脚本作者阿波斯托罗·泽诺推动的。

1680年以后的意大利清唱剧的谱曲继续要求使用三个到六个独唱者，但是没有合唱。早期用来伴奏的可能有两把小提琴的通奏低音小组，扩大到包括一个完整的弦乐队，有时还有双簧管、小号和圆号。场景通常被清晰地分成用清宣叙调谱写的对话，导向一首或多首咏叹调，就像在歌剧中那样。较老的咏叹调形式在十七世纪末被不分节的返始咏叹调所代替，使用与正歌剧中同样的定型的表情类别。

亚历山德罗·斯卡拉蒂的清唱剧《该隐》（A.117）是现在讨论的这个阶段中期的清唱剧的一个例子。在总谱手稿的最后一页上，斯卡拉蒂写道："清唱剧结束，1707年1月7日"。这部清唱剧可能是在安东尼奥·奥托博尼位于威尼斯的祖先宫里演出的。奥托博尼是斯卡拉蒂的赞助人的父亲兼脚本作者，他模仿了他的儿子在罗马制作清唱剧的方法。

在《该隐》的第一部分里，亚当回顾了从上帝对原罪的惩罚中吸取的深刻教训，作为忏悔，他让他的两个儿子该隐和亚伯献祭。上帝的声音只接受亚伯的献祭，该隐被激怒，听到魔鬼的声音并策划谋杀他的兄弟。第二部分包括杀人行为和上帝的惩罚，接下来是亚当和夏娃的悲歌。这部作品要求六个独唱者，由弦乐队伴奏，有时增加木管乐器（可能有两支双簧管和一支大管）和通奏低音。

使用不具形体的人声（上帝和魔鬼）以及对谋杀的描绘是《该隐》这部清唱剧不同于当时的意大利歌剧的两个方面。另一个不同是它多次插入描绘性的器乐段落，例如在谱例集开始处的那段。在脚本

中是这样描绘的："这是一首辛浮尼亚，它模仿了该隐的不幸，然后用管乐器激起高潮，模仿雷声。"

另一方面，《该隐》中的咏叹调都是歌剧风格的，都用返始咏叹调的形式，都代表了正歌剧的表情类别。上帝发现谋杀后的愤怒是用一首炫技咏叹调"像一个惊恐的怪物"来表现的。该隐在一首悲怆咏叹调"为了我的惩罚保护我"中唱出了他的悔恨。一首说话式咏叹调"我要惩罚"唱出了上帝的决定。该隐的咏叹调"我同时渴望死和生"充满了不同寻常的大跳和音程关系的冲突，暗示他此时已魔鬼缠身。魔鬼用一首典型的有力的和扩展的男低音咏叹调"模仿上帝的力量"催促该隐反抗，充满了琶音和号角华彩的音型。最后，该隐在另一首悲怆咏叹调"再见了，我的父母"中向他的双亲告别。斯卡拉蒂的清唱剧运用了咏叹调、咏叙调和乐队伴奏的宣叙调来表现六个不同的角色，他们为了观众的教育和感化而上演了《圣经》中的故事。

室内康塔塔

就像歌剧那样，意大利的室内康塔塔在1690—1720年间经历了广泛的传播和走向标准化的潮流。这种体裁的传播中心是罗马。亚历山德罗·斯卡拉蒂是这几十年中最多产和最有影响的室内康塔塔作曲家。他为罗马的红衣主教奥托博尼和潘菲利，以及罗马的阿卡迪学会的聚会创作了他大部分著名的康塔塔（大约六百首）。这些作品的抄本大约有十多部幸存，大多收藏在欧洲各地的图书馆中。阿卡迪学会的另一个成员乔瓦尼·博农奇尼在1691—1697年服务于罗马的菲利普·科洛纳期间创作了他现存的三百二十首康塔塔中的一半。1705年，弗朗索瓦·拉古内声称，他的两百多首康塔塔巴黎家喻户晓。同样，亨德尔在1707—1709年为弗朗西斯科·玛利亚·鲁斯伯里侯爵和其他罗马的音乐赞助人，包括红衣主教潘菲利和奥托博尼或阿卡迪学会创作了八十七首康塔塔。

这时，康塔塔继续在社交场合由专业的歌剧演员或贵族赞助人演出。西西里的男爵埃曼努埃尔·达·阿斯托加（1680—？1751）在红衣主教奥托博尼的影响下，开始在罗马创作康塔塔，但是，在他巴塞罗那、里斯本、维也纳和巴勒莫等地的住处，他继续创作和演唱了大约二百十五首康塔塔。安东尼奥·卡尔达拉帮助了这种体裁从罗马到威尼斯和维也纳的传播。在博洛尼亚，贾科莫·佩尔第（1661—1756）留下了一百四十多首康塔塔，而乔瓦尼·巴蒂斯塔·巴萨尼（约1650—1716）在1680到1713年间出版了十三卷康塔塔。在那不勒斯，仅次于斯卡拉蒂的最多产的康塔塔作曲家是弗兰切斯科·曼奇尼（1672—1737），他留下了二百零六首为独唱而作的康塔塔。1680年以后出生的一代人中，看起来几乎每一位意大利歌剧作曲家也都写室内康塔塔。

1690年代，出现了室内康塔塔的标准化。而斯卡拉蒂的最早的康塔塔（1672—1684）却可能有多达十二个或更多部分不总是很清晰地限定，而且咏叹调更多的是AAB'形式而不是返始的形式（ABA），它们中的大多数在1690年以后只有两首或三首咏叹调，每一首前面都有一段宣叙调。到了大约1705年，大部分作曲家的康塔塔形式确定为宣叙

调—咏叹调—宣叙调—咏叹调，有时在宣叙调和咏叹调之间有咏叙调过渡。这些作品的大部分是为独唱而作，最常见的是女高音，由通奏低音伴奏。其中很少是为两个人声而作的，运用合奏乐器的更少。直到大约1730年，斯卡拉蒂在那不勒斯的学生们才引入了一种新型的用弦乐队伴奏的康塔塔。

意大利室内康塔塔的咏叹调在1690—1720年间几乎总是用返始咏叹调的形式而不是分节歌式的。对返始咏叹调形式的扩展和加工一般追随着歌剧咏叹调的同样的发展路线，除了利都奈罗倾向于更短，因为它们被限制在通奏低音上。所有标准的歌剧咏叹调也都可以在康塔塔中找到，但是很明显地对最难唱的炫技咏叹调有所限制，长而快的装饰性花腔、大的跳进等特点在康塔塔中也是少见的。

在歌词方面，1690—1720年间的意大利康塔塔一般由古希腊神话中阿卡迪亚的无名牧人演唱的歌词组成，最常见的主题是他的无法实现的爱。在更早的康塔塔中，叙述的、戏剧的和抒情的模式可能被运用在一首单独的康塔塔中，但是现在，咏叹调只为押韵的、抒情的诗歌谱曲，几乎再没有叙述的或戏剧的歌词，它们现在通常具有散文的形式并被谱写成宣叙调。有时，叙述清晰地表明，两个不同的人物的歌词被包含在一首康塔塔的歌词中。除非两个人物唱一首二重唱，否则一般认为，这样的歌词是由同一位歌手演唱的。在这方面是很清楚的，即：戏剧的和抒情的歌词被叙述的歌词所环绕和包含。歌词的目的是要明确精致划分的情感和文学奇想的范围。

亚历山德罗·斯卡拉蒂的《米蒂尔德的奇想》（手稿上写的是，作于1711年5月28日）可以作为一个例子（A.118）。下面给出的歌词是用散文体的叙述（第1—7行和16—28行），以及押韵的、有节拍的咏叹调的抒情歌词（第8—15 行和29—32行）。在叙述和抒情歌词之间的明确的不同是情感的程度和在表达愿望的第二首咏叹调中的虚拟语气的使用。

亚历山德罗·斯卡拉蒂《米蒂尔德的奇想》（1711年5月11日）

1. Il genio di Mitilde,	米蒂尔德的奇想
2. mente non v'è che penetrar si vanti.	没有人能夸口看穿它
3. Si strani, ella hà i pensiesr, si vari i passi	她有如此奇怪的想法,如此
4. che rende stanchi, e lassi	离题,人们都已厌倦和疲惫
5. gli arditi spirta à secondarla intendi.	试图追她的大胆精灵
6. Ah che atant' oltre chi poggiar mai crede.	啊,多少东西无法捕获
7. D'onde pria si partì, tornar si vede.	当你离开之前,你看到你自己回来了
8. Tante il mar non hà procelle,	海上没有那么多的风暴
9. tante in Ciel non sono stelle	天空也没有那么多的星星
10. quante voglie	就像米蒂尔德心中
11. hà Miltilde nel suo cor.	所渴望的
12. Mite allorché più accarezza	她在爱抚时,首先是文雅的
13. tutta sdegno poi disprezza,	然后,她藐视所有的嘲笑
14. dona, e toglie	她给予,又拿走
15. quando vuole, e speme, e Amor.	当她想要得到希望和爱时
16. Ella muove talor per vie romite	她不时走向孤独之路
17. solinga i passi	一个人
18. a repirar tra i boschi	从林中退出来
19. poi sdegnando le selve, e gl'antri foschi	然后,离开树林和黑暗的洞穴
20. più ameni soggiorni	寻求更有趣的旅行

21. volge le piante à viver lieti i giorni	她离开了树林，过着幸福的生活
22. uindi altera, e vezzosa in ricche spoglie	那时，她骄傲而迷人，打扮华美
23. pompa di sua bellezza	她让自己的美丽
24. l guardo altrui si rende.	引起别人的注意
25. ortese d'ogni cor gl'ossequi prende	她迷人地赢得了每一颗心
26. olce canta, favella, e scherza, e ride,	她甜美地唱着、说着、逗着、笑着
27. mà allor che di speranza i cuori ingombra,	但是当她满怀希望时
28. toglie fuggendo di speranza ogn'ombra.	她逃离了，消除了希望的一切阴影
29. Così d'Amor lo strale fugga	于是，他可以逃离爱情之箭
30. chi vuol goder tranquilla pace.	任何人会享有的稳定的和平
31. Che il dardo suo fatale uccide	被他命中注定的标枪杀死
32. col piacer che alletta, e piace.	带着引诱的和满足的欢乐

斯卡拉蒂把押韵的、有格律的和抒情的歌词谱写成返始咏叹调。其余的叙述性的散文歌词则写成宣叙调，只是在每段散文歌词的最后的句子（第7行和22—28行）的音乐中包含咏叙调风格的因素。这提升了那些具有总结和过渡功能的句子中的情感解释。

和平常一样，斯卡拉蒂的宣叙调歌词的意义是由类似说白的音乐上来提出和阐明的。因此，例如他对第一句歌词的谱曲大致作了如下的解释：“米蒂尔德的奇想没有人能夸口看穿它。”就是在这个时候，斯卡拉蒂和他的同时代人开始使用终止式之后的和声跳进，以便显示一个新的乐思。例子是前两句结束后的第一转位的和弦（6和弦）。这里很常见的是低音半音上行形成一个属和弦的导音，就像第4小节那样。斯卡拉蒂在康塔塔中的宣叙调甚至可能比他在歌剧中的更细致和精美。

“米蒂尔德的奇想”的咏叙调部分给了斯卡拉蒂运用音乐创意来赋予全部歌词一种单一情感的机会。例如在第19—27小节，他在“当你离开之前，你看到你自己回来了”这句歌词的下方，引入了一个混乱的、骚动的、手忙脚乱的低音线条。

斯卡拉蒂把这个低音线条发展成一个与第一首咏叹调既有联系又有区别的东西，在那里它表达了暴风雨的戏剧性的画面，并更多地暗示了某种压倒一切的东西，就像天上的无数的星星，它可以引起人们的迷惑。在咏叹调的B段，他让低音来回来去地运动，暗示反复无常的概念，它可以和不安定的感觉相联系。

低音线条的第三个变体在第二首咏叹调的低音和声乐旋律中都可以找到。这个低音线条的新变体好像是要表达和动词“逃离”［fuga］相关的意象，它有助于唤起忧虑的情感。一个类似的旋律结构在第二首咏叹调之前的咏叙调中也可以找到，在那里它被用来谱写歌词fuggendo（逃离）。

这样，两首咏叹调和两首咏叙调的段落在斯卡拉蒂在这首作品中便由类似的段落统一起来。由于这个段落的各种变体有助于提升混乱、迷惑、不安和忧虑这些相关的情感，它们对康塔塔的整体统一作出了贡献。这种音乐和情感的统一在斯卡拉蒂和他的同时代作曲家的其他康塔塔中也可以找到，但在同时代的歌剧中却没有。

斯卡拉蒂这首作品的第一首咏叹调的声乐乐段是延展式的，就像在1690—1730年间的歌剧、康塔塔和其他声乐体裁的返始咏叹调中常见的那样。这首康塔塔的第二首咏叹调的有趣之处在于只有第一个利都奈罗有延展式的乐段。这首咏叹调的其余的五个声乐乐段应该被划分为属于“歌曲”［Lied］类型，因为它们被分成不对称的起始乐句［Vordersatz］和下句［Nachsatz］，没有模进。

歌曲类型的乐段在斯卡拉蒂一代人的音乐中比较少见，但是它成为年轻一代作曲家，如波尔波拉、芬奇和哈塞等人的后巴洛克歌剧和康塔塔中的咏叹调的主导类型。这一代作曲家也倾向于用咏叹调一宣叙调一咏叹调的模式取代斯卡拉蒂加以标准化的宣叙调一咏叹调一宣叙调一咏叹调的模式。这些作曲家是写意大利室内康塔塔的最后一批人，因为各种学会中的贵族讲究礼仪的聚会逐渐被公众的音乐会所取代，在那里歌剧成为最受欢迎的声乐形式。

拉丁教堂音乐

直到本章所谈的时期的结尾，在意大利的教堂中也可以继续听到前面描述过的同样广泛多样的器乐和声乐的体裁——经常带有管风琴伴奏的素歌；管风琴短诗曲、托卡塔和利切卡尔；为一个或两个有管风琴的唱诗班的仪式与经文歌歌词谱写的风格严谨的作品；为独唱和有乐器的唱诗班的仪式与经文歌歌词谱写的协唱风格的作品。在意大利的教堂里，西方音乐史上第一次出现以前几代作曲家的作品继续被演奏或演唱的现象。大量的更精美和更现代的体裁和风格可以在教堂中听到。它们服务于贵族和大城市里的声望显赫的人。它们甚至可以在特殊的日子里（如圣人的节日）在城市或乡村的小修道院里听到。同时，甚至像安东尼奥·洛蒂这样著名的作曲家也继续创作风格严谨（古风格）的宗教音乐——使用大量的模仿和像卡农、节奏增值、没有减缩的可变对位，或由合奏乐器伴奏这样一些高深的手法，这些作品是为像威尼斯的圣马可大教堂和德累斯顿选帝侯宫廷小教堂这样有名望的场所而作的。

在常规弥撒和特定弥撒的段落，以及晚祷和夜祷的交替圣歌中使用非仪式的声乐或器乐作品的做法还在继续，甚至在当时的教堂里有所扩展，在那里可以听到更复杂和更新的音乐。在这个时期末的1749年，教皇本笃十四世曾抱怨说：“在一年中的某些日子里，宗教的建筑成了奢侈而虚夸的音乐会的剧场，这完全是与那时的教会为尊敬信仰而提出的宗教神秘性背道而驰的。”

在莱格伦齐（1670年代）的时代，一首典型的威尼斯协唱风格的弥撒包括慈悲经、荣耀经、信经和短小的圣哉经，但是没有羔羊经，因为非仪式的经文歌和器乐充满了从奉献经到弥撒结尾的部分，就像在法国路易十四的皇家圣堂中所做的那样。但是到了大约1700年，一首威尼斯的协唱风格的弥撒经常只包括慈悲经和荣耀经，把其余的一切都留给了教皇本笃十四世所抱怨的“奢侈而虚夸的音乐会”。

与这些“音乐会”相联系，从1680到1720年间意大利的协唱风格的宗教音乐有三个主要的创新：（1）在乐队伴奏的合唱作品或乐章中引入协奏曲风格；（2）在乐队伴奏的独唱乐章或作品中，利都奈罗与两

个或三个声乐乐段的交替，用或不用返始的手法；（3）在为独唱而作的乐队伴奏的经文歌中，出现了咏叹调—宣叙调—咏叹调—哈利路亚的标准化的顺序。所有这三种创新首先出现在意大利北部，特别是博洛尼亚和威尼斯，但是很快就传到了罗马和那不勒斯。由于实际上每个意大利正歌剧的作曲家也用这三种特点创作宗教音乐，这些创新便传遍了欧洲上演意大利歌剧的每个地方。

协唱风格

直到1670年左右，意大利协唱风格的宗教音乐的器乐声部基本上与声乐声部有着同样的性格和内容。也就是说，乐器既可以应答式地回应声乐，重叠它们，也可以用对位或主调的织体和它们混在一起，但是在它们的节奏和旋律的音型、动机和一般的特点上，器乐声部基本上与声乐声部是一样的。卡瓦利的《协唱弥撒曲》中的慈悲经（W.14）说明了这一点。但是从大约1680年开始，人们发现合唱乐章和作品中的乐队的声部在节奏和旋律上都独立于声乐的声部，甚至与之形成对比。在这样的合唱中，乐队声部承担了正在出现的协奏曲中典型的有推动力的节奏、快速重复的音符和活跃的音型，而合唱队经常用音节式的和主调的风格雄辩地演唱歌词。这种手法可以很容易地追溯到博洛尼亚并不奇怪，那里是协奏曲的基本风格和形式手法首次出现的地方。

例如，我们在乔瓦尼·保罗·科洛纳（1637—1695）在1681到1694年印刷的作品中看到了这种手法。从1662到1695年，这位作曲家是圣彼特罗尼奥大教堂的乐正，朱塞佩·托雷利是那里的弦乐演奏者。这种手法在科洛纳的《协唱风格的弥撒曲与诗篇》，Op.10（1691）中达到顶点，其中利都奈罗手法的元素也开始出现了。

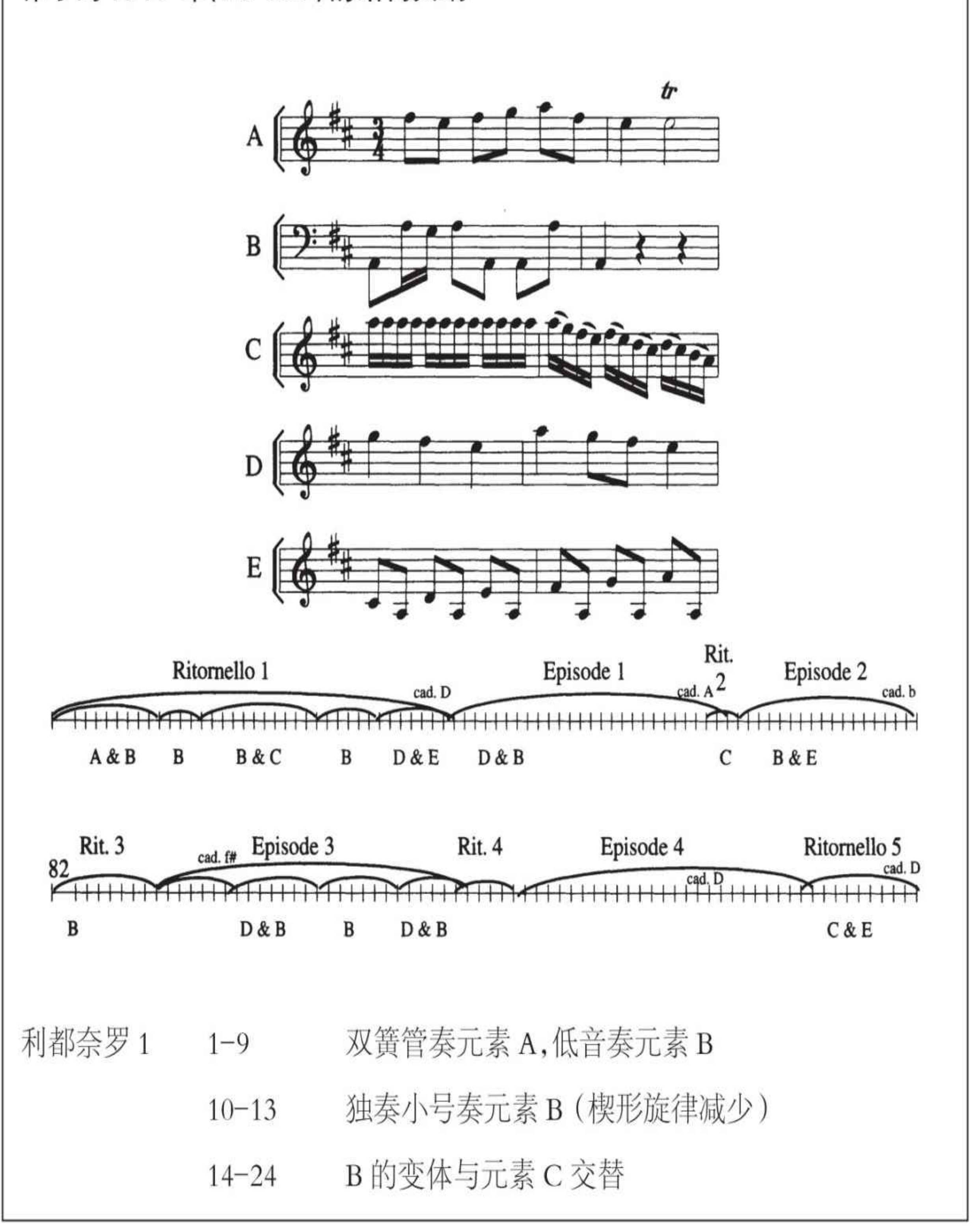
把乐队与合唱结合在一起的这种方式，经常被不正确地归因于"那不勒斯风格的宗教音乐"，亚历山德罗·斯卡拉蒂作于1720年的《圣塞西利亚弥撒》经常被引用来作为最早的例子。但是这种特点在斯卡拉蒂的其他早期弥撒中并未发现，而到了1720年，它已经在博洛尼亚和威尼斯的作曲家的作品中很好地建立起来了。弗朗切斯科·杜兰特（1684—1755）这位那不勒斯的作曲家经常提到斯卡拉蒂是这种风格

的先锋，直到1740年才开始采用它。然而，几位在那不勒斯受到训练的重要的歌剧作曲家，在他们到欧洲北部活动时的确对这种风格的传播起了重要的作用。

用强奏快速音型的乐队为人声伴奏说明使用的是一个合唱队，而不是一组独唱者。的确，博洛尼亚的圣彼特罗尼奥教堂在1687年每个声部大约有三到五位领薪水的歌手，但是在大部分的宗教节日里，合唱队典型的人数是大约六十五人，每个声部在十三到二十位歌手之间。在这样的场合中，乐队包括大约十把小提琴、五把中提琴、四把大提琴和三把低音提琴。1714年的圣马可大教堂的合唱队有十二位女高音、六位女中音、十位男高音和八位男低音，以及一个领薪水的弦乐队，包括十三把小提琴、七把中提琴、三把大提琴和三把低音提琴。

与新的协奏曲织体相联系，利都奈罗手法出现在维瓦尔第的宗教作品合唱乐章中。一个很好的例子是他作于大约1717年的《带引子的荣耀经》RV 588 （A.119）的第一首合唱“天主在天受光荣”。第一个全奏的段落是第1—37小节，包括五个独特的元素以不同的形式出现在整首作品中，有助于确定围绕着四个声乐插段的五个乐队的利都奈罗。此曲的结构大纲如下：

维瓦尔第“天主在天受光荣”的梗概，选自他的《带引子的荣耀经》，RV 588，作于约 1717 年（A. 153）的结构大纲



利都奈罗 1	1–9	双簧管奏元素 A，低音奏元素 B
	10–13	独奏小号奏元素 B（楔形旋律减少）
	14–24	B 的变体与元素 C 交替

	25-30	元素 B 的扩展
	31-37	双簧管奏元素 D,弦乐奏元素 E,终止式在 D 大调
插段 1	38-63	女中音独唱元素 D,用元素 B 伴奏,结尾用合唱,终止式在 A 大调
利都奈罗 2	63-64	元素 C,接下来是元素 B 和 E,作为女中音的伴奏
插段 2	65-82	女中音(新材料)由元素 B 和 E 伴奏,结尾用合唱,终止式在 B 小调
利都奈罗 3	82-89	B 小调的元素 A(双簧管)引向元素 B 的完全陈述
插段 3	90-97	合唱的终止式乐句,终止在升 F 小调上
(分成四部分)	97-104	女中音独唱使用元素 D,由升 F 小调的元素 B 伴奏
	105-111	合唱由元素 B 伴奏
	112-117	女中音独唱元素 D,由 B 伴奏,属持续音
利都奈罗 4	117-121	插段 3 的补充,管风琴低音音型
插段 4	122-147	雄壮的合唱由号角般的音型伴奏
利都奈罗 5	147-155	元素 C、D 和 E

咏叹调模式

到了十七世纪末，意大利作曲家创作的大部分拉丁文的宗教作品都有正规的咏叹调。咏叹调存在于经文歌、诗篇和弥撒的乐章中。其中有些咏叹调，就像维瓦尔第的《荣耀经》第一首那样，与歌剧的返始咏叹调相一致，但是大部分用包括一个单独的声乐乐段的再现或只是引入性的器乐利都奈罗来代替。到1770年，完整的返始咏叹调的典型做法是反复两个声乐乐段，第一个乐段终止在五级音或小调的三级音上，第二个乐段终止在主音上。意大利的教会咏叹调并不按照这种做法反复两个声乐乐段，典型的做法是采用下列再现类型之一：（1）第一个声乐乐段终止在主调上，在结尾原样返回；（2）只有终止在主调上的引入性的器乐利都奈罗在结尾返回，既可把乐谱全部写出，也可以只写"返始"记号［Da capo］；（3）第一个声乐乐段结束于五级或三级音的终止式，在结尾以变化的形式返回，结束在主调上。

这三种类型的带再现的教会咏叹调通常由几个声乐乐段和围绕着它们的几个器乐的利都奈罗组成，就像在返始咏叹调中那样。但是在教会咏叹调中，声乐乐段和利都奈罗的数目并不标准化。在F.A.邦波蒂（1672—1749）作于1701年的独唱经文歌《温柔之花》（A.120）的第一首咏叹调中，第一个声乐乐段（第3—18小节）终止于调的五级音上。这个乐段在结尾以变化形式返回（第40—54小节），第15—18小节的音乐在第48—54小节再现，但扩展和转换到上方四度音上，以便终止在主调上。在此之间，有一个扩展的、终止于六级音的声乐乐段（第21—38小节）。当时其他的意大利教会咏叹调在这个中间部分可能有两个或三个声乐乐段。所有的声乐乐段一般来说前后都有一段器乐的利都奈罗，即使非常短小。

总的结构

十八世纪的前几十年，意大利大部分最常见的经文歌类型是为独唱声乐、弦乐和通奏低音而作的。1700年以后不久，斯卡拉蒂之后的一代作曲家将两首或三首咏叹调与宣叙调交替的大型形式标准化了：

咏叹调—宣叙调—咏叹调—（宣叙调—咏叹调）—哈利路亚。几乎所有的维瓦尔第的独唱经文歌都与这种布局的一种变体相一致。它是当时年轻的意大利作曲家在世俗室内康塔塔中最爱用的缩短的“咏叹调—宣叙调—咏叹调”模式的对应物。这种形式的较长变体的例子是邦波蒂的经文歌《温柔之花》［Ite molles］：咏叹调—宣叙调—咏叹调—宣叙调—咏叹调—哈利路亚。后来，较短的形式更加常见，就像在室内康塔塔中那样。

在独唱经文歌中使用为宣叙调而写的拉丁文散文歌词和为咏叹调而写的押韵的拉丁文诗歌，在卡里西米和格拉提亚尼1660年代创作的独唱经文歌中被确定下来。到了大约1700年，为独唱经文歌和更大的作品的咏叹调而写的拉丁文歌词包括了与当时同一批意大利作曲家的室内康塔塔和歌剧相同的情感范围（喜悦、忧伤、温柔等等）和包含情感的意象（风暴、平静、胜利等等）。在这三种体裁中，表达自然的和常规的音乐特点的同样的语汇都被用来支持这些情感和意象。

维瓦尔第创作他大部分宗教音乐的地点值得特别说明一下。在1703—1709年、1711—1717年和1735—1738年期间，他在威尼斯的四个宗教慈善机构之一的仁爱医院附属的慈幼院中既是小提琴教师也是乐队指挥，负责女孩子们的音乐教育工作。其他三个慈善机构是乞丐医院、绝症医院和小医院。

ospedale这个意大利语的字面意思是“医院”，它们的历史功能是作为当地居民的避难所，收养弃儿、婴儿、乞丐、寡妇、病人、无家可归的老人和从良的妓女。被收养的男孩被训练成手艺人，在青春期之前做学徒。大部分女孩去制作绶带这样的工艺品，但八九岁的有音乐天份的女孩则被指派到合唱队中，被训练成歌手或乐手。它们也接受收学费的学生，有些甚至来自贵族家庭。

有两座医院是国家办的，另外两座是由平信徒自己的委员会管理的，但是音乐项目由自己资助。音乐的表演吸引了捐款和遗赠。座位可以租用，就像在歌剧院那样，可以进行募捐。经文歌的歌词可以像歌剧院的脚本那样出售给听众。

合唱队的成员可以在四十岁的时候退休，尽管有些人继续干下去。在孤女院里，女孩子成人后可以带着一套一百五十杜卡（货币）的嫁妆结婚。一旦被接纳到合唱队中，女孩子们必须允诺不涉足孤女院以外的音乐专业。

初学者向较大的女孩子们学习，程度较深的学生就向成人和外面的教师学习。一个年轻的女子在二十四岁时可以成为一个“助教”［sottomaestra］，三十岁的时候可以成为一个“教员”［maestro］。合唱队中的每个声乐和器乐的分部都由它自己的女性教员领导。尽管有一个男性教员领导整个机构，他的活动也要受到两位女性教员的监督和评估。

孤女院中的合唱队教员被要求每年创作两首弥撒曲和两首晚祷，每月创作两首经文歌和其他要求的作品。在维瓦尔第的有生之年，曾经担任孤女院合唱队教员的有弗朗切斯科·加斯帕里尼、卡罗·路易吉·皮埃特拉格鲁瓦、乔瓦尼·波雷塔、尼科拉·波尔波拉和安德里亚·贝纳斯科尼等人。所有这些人都是有名的作曲家。尽管维瓦尔第的职位没有正式要求作曲，他却为孤女院的女孩子们写了几乎他全部的协奏曲和很多宗教声乐作品，特别是在未与合唱队签订合同的时候。

在早期现代的天主教欧洲的大部分时间和地点，圣保罗的训诫（I Cor.13：34），即认为妇女在教堂中应该保持沉默，被解释为妇女在教堂里不应该被男人听到，但是她们可以被其他妇女听到或被不在同一教堂的男人听到。在很多修女院中的修女可以在铁格子后面表演和创作音乐。威尼斯的孤女院使用了一种类似的系统，女孩子们在教堂的楼座上歌唱，并用一个铁格子和教堂的其他人分开。

显然，男人在孤女院的合唱队中是不歌唱的。为小医院和绝症医院而作的合唱，其配置是SSAA（女高音和女中音各两个声部）。但是为另外两家医院而作的合唱，包括维瓦尔第的，都配置为SATB（女高、女低、男高、男低）。尽管有些证据显示，偶尔有合唱队中的妇女可以演唱男高音和男低音的音域，但有更多的理由可以推断在大多数情况下男高音和男低音声部是被高八度演唱的。当男低音声部写在女中音下方超出一个八度时，这种移位的形式并不构成和声的转位，乐队中的大提琴和低音提琴在下方八度重叠了声乐的低音。波尔波拉为绝症医院和小医院的SSAA合唱队写了他的宗教作品，但后来又修改成混声合唱，他把第一女高音声部转换到了男高音的音域，并把女中音声部降为低八度的男低音。

到了巴洛克晚期，像清唱剧和室内康塔塔这样的拉丁文的宗教音乐，借用了很多歌剧的风格和表现手法，成为意大利主要的声乐体裁。此外，维瓦尔第的一代作曲家创作的经文歌、诗篇歌、圣母颂歌

和弥撒保持了独有的特征，例如非返始的咏叹调形式和协奏曲式的合唱作品，它们影响了整个欧洲北部的作曲家，并形成了宗教音乐体裁在随后几代人中进一步发展的基础。

第十五章 从奥格斯堡同盟战争到摄政时期终结的法国音乐

法国在欧洲戏剧中的衰落

1680年代，一系列的事件共同导致了法国戏剧音乐的重大改变。政治事件造成了法国的权力与财富的衰落，以及法国君权对艺术集中控制的一些松动。路易十四生活中的一些事件促成了这些政治变化和国王与音乐戏剧的分离。音乐界的一些事件也对导致这些变化起了作用。

法国和路易十四的财富和命运的昌盛大约出现在1680年。法国在英国的帮助下，在1672—1678年的反抗西班牙、神圣罗马帝国和荷兰的战争中获胜。这场在西班牙统治的荷兰为领土而打的战争，在吕利的歌剧《阿尔切斯特》（1674）中曾经讽喻性地提到过。在1678年的“奈梅亨条约”中，法国获得了沿着北部边界的几个战略性的城市。1679年，法国通过与神圣罗马帝国、勃兰登堡和丹麦的签订一系列条约，又获得了一些领土和租界。这标志着法国在历史上曾经拥有的最大的欧洲版图。此后，法国的命运便开始衰落了。

1683年，路易十四的财政大臣J-B.科尔贝的逝世使法国失去了成为欧洲强国的经济发展的设计师。1685年，迫于来自天主教会的压力和他自己日益增长的宗教热情，路易十四废除了新教徒在法国享有一定宗教自由的“南特敕令”。四十万多胡格诺新教徒移民到英国、普鲁士、荷兰和美国，使法国失去了大量的商业企业家。这个举动特别疏远了英国，在天主教的詹姆斯二世废位和路易的宿敌奥兰治的威廉继位之后，大不列颠从法国的朋友变成了敌人。于是，当路易企图进一步扩充疆土时，他在英国、荷兰和神圣罗马帝国发动的奥格斯堡同盟战争（1689—1697）中被制止了。这个同盟在西班牙的王位继承战争（1701—1714）中也反对法国。在这场战争中，路易试图战胜西班牙

并为他的孙子菲利普（后来西班牙的菲利普五世）获得领土和殖民地，不排除他对法国王位的继承权。战争以“乌得勒支和平条约”（1713）和两个进一步的条约结束，菲利普仍是西班牙国王，但剥夺了他在欧洲的领土，路易想以一位国王统一法国和西班牙的愿望化为泡影。

这些战争造成的损失和困境也削弱了路易十四在国内的地位。他开始从政治事件中隐退，他不再在豪华的宫廷中跳舞，甚至不常出席这种场合。在奥地利的安妮1683年逝世后，路易的第二任夫人曼特农女侯爵多比涅鼓励他转向宗教，而不鼓励他制作壮观的戏剧作品。法国歌剧的独裁者，自幼便是路易十四的朋友的吕利于1687年逝世。1697年，曼特农夫人写信给一位朋友说：“对快乐的渴望在国王心中消失了。年纪和信仰教会他对他以前喜爱的浮华与空虚的一切进行严肃的反思。他每天都在接近上帝。他对出席剧院和节庆活动不是没有厌恶之情的。”壮观的音乐活动如今不再出现在凡尔赛宫，而是只在乡间的枫丹白露和马尔利的宫殿中进行。

作为这些发展的结果，法国的歌剧和其他音乐壮观场面的形式在十八世纪初变得边缘化了。两个路易的小孙子在他们自己的宫殿中建立了歌剧院。路易的私生子曼恩公爵路易·德·波旁和他的妻子在他们索城的城堡中制作了豪华的音乐节目。歌剧也传播到了远离巴黎的地方。1683年，吕利这位皇家歌剧创作垄断权的拥有者，授予皮埃尔·戈蒂埃在马赛演出歌剧的权利。吕利死后，他的继承人特许了里昂、蒙彼利埃、格勒诺布尔、第戎、夏隆、阿维农、图卢兹和波尔多的歌剧公司。吕利的歌剧也在雷恩、鲁昂、吕内维尔、南锡、梅斯、里尔和斯特拉斯堡上演。路易十四与这些演出无关，甚至在他自己的宫廷，他也不再选定歌剧的题材。到了大约1690年，作为一种治理国家的工具，音乐戏剧的功能已不再被法国君主制的中心所控制。

路易十四在1715年去世后，他的王位由他的曾孙继承。因为他的长子和孙子都在他之前去世。由于路易十五登基时只有五岁，直到1723年，法国由一位摄政王统治，他就是路易十四的侄子奥尔良公爵菲利普二世。按照路易十四遗嘱的规定，他也对他的两个私生子在新政府中给予了加封。因此，在摄政期间（1715—1723），法国中央政权的权威和权利是被削弱的。

意大利音乐：和解与抵抗

在前面的章节我们看到，意大利音乐和音乐风格在法国自卡特琳娜·梅第奇的时代以来就具有政治意义，这位皇后母亲是1589年皇后喜剧芭蕾的主要设计者。在玛丽亚·德·梅第奇作为亨利四世（1600—1610）的王后统治期间，以及她为她的儿子路易十三摄政期间（1610—1614），意大利的影响加强了。第一部完整保留下来的歌剧《尤丽迪茜》就是为了她的婚礼于1600年在佛罗伦萨上演的，也正是她把卡契尼一家带到了巴黎。当红衣主教马扎然成为首相（1642—1661）和他为未成年的路易十四摄政期间，意大利音乐变得更加意义重大。正是这位主教试图把意大利歌剧引入法国宫廷。

十七世纪下半叶，在巴黎的贵族中间有着对意大利音乐的好奇和兴趣，但是大部分是在宗教音乐领域。一位名叫尼古拉斯·马蒂约的神父兼业余音乐爱好者收集了两百多本意大利十七世纪下半叶的宗教声乐作品的乐谱，在他担任圣安德烈·德·阿斯修道院院长时，每周都在住宅里演出这些曲子。亨利·迪·蒙特在意大利样板的基础上创作了他的“大经文歌”，圣礼拜堂的乐正特别是马克-安托万·夏庞蒂埃（1643—1704），用意大利风格作曲，以卡里西米的作品为样板。

吕利在1687年的去世和路易十四从退出歌剧制作，开辟了在法国音乐舞台上探索意大利风格的道路。但是吕利的歌剧继续定期地演出，大部分十七世纪末和十八世纪上半叶的法国新歌剧继续着吕利的传统。吕利的歌剧继续代表了法国贵族上层维护政治和文化现状的愿望。他们对包括意大利音乐风格元素的舞台作品怀有敌意，尽管在风格上基本上是吕利式的，夏庞蒂埃的歌剧《美狄亚》（1693）这部早期的法国-意大利风格和解的杰作，也遭受了这种敌意。

夏庞蒂埃的《美狄亚》的脚本是托玛·高乃依（1625—1709）写的。他是一位剧作家，是更有名的皮埃尔·高乃依的弟弟。脚本以古希腊神话为基础，根据欧里庇得斯的悲剧《美狄亚》改编。女巫美狄亚帮助伊阿宋获得金羊毛，并刺杀他篡位的叔叔，和伊阿宋一起逃到科林斯。但是伊阿宋爱上了科鲁萨。为了报复，美狄亚用有毒的长袍杀死了科鲁萨，并谋杀了她和伊阿宋的孩子。

《美狄亚》的歌词和音乐都是很有戏剧性的。夏庞蒂埃的音乐风格来自吕利晚期的"音乐悲剧"。然而，第二幕结尾的"嬉游歌舞"（第七场）包括一首意大利文的咏叹调"Chi teme d'amore"，由一位"意大利女士"演唱，它的意大利特点是一段反复的花唱、一个格言式的开头和返始形式，直到合唱的进入。然而，咏叹调开始是一首夏空的继续，自身没有引子。合唱第一次进入之后，A部分返回，形成一个典型的法国回旋歌的形式：ABACA。除花唱之外，咏叹调的旋律和节奏风格既可以是法国的，也可以是意大利的。

更多意大利风格和戏剧性的是美狄亚在第四幕第四场唱的"C'en est fait"。它以一个全乐队的引子开始，在四个相继的利都奈罗中，它的动机出现在几个调上，这在以前的法国歌剧咏叹调中从未见过。整个咏叹调的利都奈罗和声乐段落中，低音都来自一个冷酷的、驱动性的节奏及其变体，加强了这首咏叹调的主要情感——复仇。夏庞蒂埃就是这样为了表现这种情感而依赖于音乐上的创意，就像斯特拉德拉以来的意大利作曲家所做的那样。甚至这首咏叹调的形式也是意大利式的，尽管不是来自歌剧，它是意大利独唱经文歌中典型的利都奈罗形式，夏庞蒂埃对这种体裁很熟悉。

美狄亚的这段咏叹调的脉络在W.36的选段中可以看到。它包括了情节的要点——美狄亚回想到伊阿宋的不忠，决定寻求报复，请求地狱中的魔鬼来帮她。她在第四幕第三场的独白是一首三拍子的咏叙调，用五部弦乐伴奏。速度和节拍的突然变化反映了她内心冲突的状态。在与内里娜的对话之后，采用围绕着她的咏叹调的是只有通奏低音伴奏的常规宣叙调［récitatif ordinaire］，美狄亚再次独自一人在舞台上，用乐队伴奏的宣叙调［récitatif mesuré］召唤地狱中的魔鬼，这是吕利在他后期的音乐悲剧中率先采用的做法。乐队伴奏的宣叙调比常规宣叙调更加抒情，它有规律的节拍，这意味着要按拍子表演。夏庞蒂埃在这部歌剧中更多地使用了乐队伴奏的宣叙调，比吕利在他的歌剧中使用过的还多。在这个例子中，令人毛骨悚然的戏剧情节反映在可怕的不协和音上。合唱、独唱、舞蹈和随后的描绘性的管弦乐（第六和第七场）的流动性互动，是以吕利的音乐悲剧为样板的另一个特征，夏庞蒂埃在这里运用它是为了强烈的戏剧效果。

尽管夏庞蒂埃受到赞扬并得到皇家成员和很多有学识的意见领袖们的支持，但他与意大利风格的和解也引起了来自更强硬的保守派的敌意，他们致力于维护吕利的舞台作品，并严格遵循它们的风格。这种敌意的典型表现可以在诺曼底议会的印章保管员勒·塞尔夫（1674—1707）分期出版的《意大利音乐与法国音乐的比较》（1704—1706）中找到。他的比较是尖酸刻薄和讽刺挖苦的，回应了以前意大利的神父和内科医生弗朗索瓦·拉古内（约1660—1722）的另一本书《意大利和法国在音乐与歌剧方面的比较》（1702）。勒·塞尔夫和其他反对意大利影响的作者在法国音乐中发现了优美、平静、迷人、精致、甜蜜、优雅、理性、自然、高贵、正规和温柔。在意大利音乐中，他们则看出了辉煌、奇异、喧闹、激情、扭曲、变化、过量、狂怒、放肆、竞争、好奇、鼓动和暴力。

大部分法国舞台作品在拥护和反对意大利派别的对立中采取了中间路线。这方面的典型是安德烈·康普拉（1660—1744）的歌剧-芭蕾《优雅的欧洲》（1697）。康普拉是一位在意大利出生的音乐家，但父母都是法国人。当时，他是巴黎圣母院的乐正。

《优雅的欧洲》分为五场，标题分别为："爱情的优雅编造""法国""西班牙""意大利"和"土耳其"。不睦之神吹嘘说，他把丘比特流放了，"如果不是从全世界，至少也是从混乱的欧洲"。维纳斯回答说，尽管有战争，丘比特"连接了两颗心，他们有朝一日将塑造世界的命运，使他们结合的那位英雄正在开始解开你和魔鬼形成的心结"。不睦之神理解她的意思并回答说，"不要强迫我听一位憎恨你的国王的赞美之词"。但是，维纳斯占了上风，在其余几场中，每场都包含提到的国家的一个爱情场景。在最后一场中，不睦之神放弃了战胜维纳斯的希望。

维纳斯提到的两颗心是勃艮第公爵路易和萨沃伊的玛丽·阿达莱德，他们于1697年结婚，与《优雅的欧洲》的首演时间巧合。作为皇太子（路易十四的长子）的长子，这位新郎被认为是法国未来的国王。"他有朝一日将塑造世界的命运。"《优雅的欧洲》中的爱情场景充满对国王的寓言式的赞美。它们象征着和平，而这种和平是随着法国领导下的大部分欧洲的统一而到来的。这个计划的一部分是法国与西班牙和它的意大利领地的统一。因此这几场分别叫作"法国""西班牙"和"意大利"。"土耳其"那一场提到了奥斯曼帝国，由于当时它统治着现在的波斯尼亚、塞尔维亚、阿尔巴尼亚、希腊、保加利亚、罗马尼亚、

匈牙利直至维也纳的入口的大部分地区而被认为是欧洲的一部分。维也纳的哈布斯堡王朝的皇帝们在十七世纪和十八世纪初几乎一直在和奥斯曼帝国打仗。在奥斯曼帝国第二次占领维也纳（1683）和签订卡洛维茨条约（1699）之间，哈布斯堡王朝领导着神圣同盟（奥地利、波兰、威尼斯和俄罗斯）反对奥斯曼帝国。作为神圣罗马帝国的敌人，法国曾尝试支持奥斯曼帝国。因此把"土耳其"包括在为法国天主教获得和平的希望中。

《优雅的欧洲》在"意大利"一场中包括了两首意大利咏叹调，都用意大利语演唱，尽管围绕着它的宣叙调使用法语和法国的音乐风格。两首咏叹调都是两段歌词的返始形式，包括了一些意大利特点，诸如扩展的花唱、旋律-和声的模进，它们模仿了1680年代的意大利咏叹调的风格。

《优雅的欧洲》在它出版的总谱的扉页上被称为芭蕾，但是回想起来，它被认为是第一部歌剧-芭蕾，这是一个在十八世纪出现的名词。在这部作品中，明确的歌剧-芭蕾的特点是分曲、长度和舞蹈曲目的精心推敲。它的分场只和主题而不是像芭蕾那样和连续的情节有关系；声乐的歌词与对话或与戏剧场景的描述之间的联系，就像在歌剧中那样；人物对白时使用宣叙调而不用说白，也像歌剧中一样。后来的歌剧-芭蕾的另一个明确的特点是现实生活的、当时的情景和人物取代了神话场景，作为对君主政体的比喻的工具，这在法国十七世纪的歌剧和芭蕾中都是很典型的。

在《优雅的欧洲》中只出现两首意大利咏叹调并不意味着法国音乐时尚的改变。"西班牙"那场戏的音乐模仿了西班牙作曲家胡安·伊达尔戈和他的同时代人的风格。然而，在1724年出版的总谱的最后一页的下方有一个注释写道："在这部作品被上演的很长的时期内，很多意大利咏叹调被加了进来，它们都可以在《最佳意大利咏叹调选集》中找到，因此没有必要在上面给出的内容表中寻找它们。"

的确，在1697—1724年的"很长的时期"内，大量的音乐悲剧和歌剧-芭蕾显示了越来越多的与意大利歌剧风格的和解。这个过程的迹象是更强烈的表现，它是由这样一些音乐创意的特征体现出来的，例如占优势的节奏和意外的和声、咏叹调的花唱、返始咏叹调形式（特别是在"嬉游歌舞"这种插入歌剧或戏剧中的娱乐性芭蕾中）与典型的法国二部曲式并列，以及咏叹调助奏乐器的习惯性使用。另一方面，法国

风格的宣叙调，经常是有乐队伴奏的，带有更多变的旋律轮廓，小心标记的节奏和节拍的转换，却从未被意大利的清宣叙调所取代。用管弦乐队描绘场景效果或确定一种情绪的法国传统在继续，在宣叙调、咏叹调、重唱、合唱、乐队之间自由转换的持续场景的创作也是这样，它是与这个时期意大利歌剧中典型的不间断的简单宣叙调和结尾的退场咏叹调的场景相对立的。除了康普拉，在这个"很长的时期"的重要的法国歌剧作曲家还有蒙泰克莱尔（Michel Pignolet de Montéclair，1667—1737），他是第一位进入法国歌剧院乐队的低音提琴手，他创作的歌剧-芭蕾《夏天的节日》（Les Festes de l'été，1716），其配器的创新值得注意。他的宗教歌剧《耶弗他》（Jephté，1732）中大胆的和声与配器，为拉莫进入这一领域提供了灵感。

十八世纪初法国歌剧被公认的杰作是让-菲利普·拉莫的音乐悲剧《希波吕托斯与阿里奇埃》（1733）。拉莫是布雷多内里的圣十字教堂的管风琴师和著名的理论家，但在这时还不是一位知名的戏剧音乐作曲家。他甚至从未访问过皇家宫廷。

《希波吕托斯与阿里奇埃》是西蒙-约瑟夫·佩尔格兰根据拉辛的《费德拉》改编的歌剧脚本，本身来自欧里庇得斯的古希腊悲剧《希波吕托斯》，也参照了古罗马剧作家塞内加的《费德拉》。脚本讲述了忒修斯通过杀死他的对手帕拉斯家族而成为雅典的国王。他强迫唯一幸存的阿里奇埃发誓保持贞洁，以便使她不能有后嗣。

在第一幕中，就在她在狩猎女神狄安娜的神殿里发誓之前，阿里奇埃发现她爱上了忒修斯的儿子希波吕托斯。费德拉是忒修斯的第二任妻子和希波吕托斯的继母，她发现了这件事，愤怒地把她的卫士送进神殿。狄安娜出现并发誓保护两位恋人。一位信使报告，忒修斯下到阴间救出了他的同伴，在战斗中已被杀死的匹尔里索斯。费德拉透露她也爱着她的继子希波吕托斯。忒修斯在第二幕祈求冥王普鲁托。随后他只有通过他父亲尼普顿的干预才能离开阴间。在第三幕中，希波吕托斯拒绝了费德拉的爱，但是忒修斯在这个尴尬的时刻返回，他错误地以为希波吕托斯试图强迫她。在愤怒中，忒修斯请求尼普顿惩罚希波吕托斯。在第四幕，尼普顿派了一个海妖来抓希波吕托斯。费德拉悔罪自杀。在第五幕中，忒修斯的自杀被尼普顿阻止。希波吕托斯被狄安娜所救，但是忒修斯被罚永远不能再见到他。

拉莫的音乐风格主要是法国的，遵照吕利的传统。用通奏低音或乐队伴奏的宣叙调使用变化的节拍和准确的节奏记谱，它们有宽广的音域，更多的跳进，比意大利的宣叙调有更多的纯音乐的旋律轮廓的组织。咏叹调几乎都是音节式的，大部分都有舞曲节奏。场景是很扩展的，经常由一系列不间断的宣叙调、咏叙调、舞曲、咏叹调、重唱，以及参与剧情和对话的合唱组成。段落之间经常彼此连接没有完全终止。描绘性的乐队段落伴随着剧情。第四幕的后一半，尼普顿的海妖攻击希波吕托斯（A.121）的一段音乐说明了这些特点。

在拉莫的音乐中，意大利的特点被更多地加以限制。更强烈的表情、戏剧性的和声、宽广的音域和偶尔的花唱在他的一些咏叹调中可以找到，但是它们都不像意大利的返始咏叹调。也许最显著的意大利特点是精神饱满的弦乐写作——带有可以在维瓦尔第的小提琴协奏曲中找到的那些有节拍的颤音、快速的音阶和琶音。第四幕的片段也展示了这些特点。

在拉莫创作《希波吕托斯与阿里奇埃》之前二十年，维瓦尔第的协奏曲在巴黎就已广为人知。法国音乐出版商E.罗歇，作为一名新教徒被流放到阿姆斯特丹，首次出版了维瓦尔第生前被印行的几乎全部协奏曲。这些作品从1711年起在巴黎业余和专业的弦乐演奏者中间特别流行。维瓦尔第的追随者和模仿者的作品也被罗歇和他的后继者出版了选集。这些曲集似乎就是拉莫和他的前辈用高度精神饱满的弦乐写作来描绘暴风雨、冲突、愤怒、激动、恐惧等的来源。尽管以法国的风格特征为主导，拉莫的《希波吕托斯与阿里奇埃》还是从那些支持吕利传统和它代表的政治和文化价值的人们中间激起了强烈的反应。

作为融合了意大利风格的一个结果，1690—1735年前后的法国歌剧取得了音乐和戏剧的高度综合。来自吕利的音乐悲剧的是音乐在情节发展中的持续和变化、乐队在建立场景效果时的加入、以及在对话时的高水准的音乐趣味；来自意大利样板的是在性格描写中获得强烈的个性表现和音乐的支持。像夏庞蒂埃的《美狄亚》和拉莫的《希波吕托斯与阿里奇埃》这样的作品无论在哪个时期都应该算作歌剧的杰作。但是横扫欧洲的却是作为音乐戏剧的表现力经常偏弱的意大利正歌剧。这里可以提出几个原因。

一部意大利正歌剧是由可以分开的和多少可以互换的模块组成的。那就是清宣叙调和返始咏叹调，它们可以很快并容易地被组合、

拆卸、再组合，以适应歌手扮演的特定角色。法国歌剧包括很长的、音乐上很完整的场景，如果不完全重写，很难做轻易的改变。意大利正歌剧是为个别歌手在要求有即兴装饰的、很长的和音乐上有趣的咏叹调中发挥最大优势而设计的。法国歌剧包括的声乐展示较少，但是要求歌手之间要有更多的协调。意大利正歌剧使用一个较小的、更标准化的管弦乐队，而法国歌剧除了弦乐队和通奏低音组以外，经常要使用小号、圆号、双簧管和大管。和大部分法国歌剧要求的豪华的机关布景相比，意大利正歌剧的舞台布景要简单得多。法国歌剧的脚本经常以神话为基础，倾向于通过寓言支持封建专制主义的意识形态，而意大利正歌剧的典型的情节更好地与贵族的趣味相一致，暗示专制君主应该在追求个人目的时有所约束，应该想到他们对国家的职责。因此，意大利正歌剧而不是法国歌剧，在十八世纪上半叶成为欧洲舞台上的主导形式。

法国康塔塔

大约1706到1730年间，法国世俗室内康塔塔出现了迅速的上升和急转直下的衰落。1714年法国皇家宫廷的一本新杂志《法国信使报》报道康塔塔“在整个巴黎泛滥了”，并引起了公众对吕利歌剧的逐渐冷淡。这本杂志在1713年11月就曾报道说：

> 康塔塔和奏鸣曲就在我们的脚下涌现。一个音乐家如果口袋里没有一首奏鸣曲或康塔塔，他就销声匿迹了。没有人不想写一首作品并出版来打击意大利同行。诗人几乎赶不上他们的步调，的确有一些歌词不止一次地遭受意大利音乐的折磨，以至于我们在这里被康塔塔淹没了。

在承认康塔塔起源于意大利的同时，法国康塔塔的主要诗人让-巴布蒂斯特·卢梭（1671—1741）解释了这种法国新的体裁的特点。

> 意大利人把这种短小的诗歌叫作康塔塔，因为它们特别适合于演唱。它们通常被分成三首宣叙调和三首咏叹调相交替。这要求诗歌韵律的变化，它的诗行有时长，有时短，就像在古希腊悲剧中的合唱和大部分品达的颂歌中那样。我听过几首这样的康塔塔，决定去看看人们是否能模仿古希腊为一首颂歌谱曲。但是由于我没有别的样板，而只有意大利的，他们经常牺牲歌词的意义来迁就作曲家，我认识到，就像我们在法国所做的，写出一些诗歌之后，音乐能得到的，诗歌却失去了。我写不出任何有价值的东西，只要我满足于罗列无用的诗句，没有设计或与一个主题的联系。这就是我怎么会有了一个想法，使这些基于一个清晰的寓言的短小诗歌成形，其中宣叙调会形成康塔塔的肉体，而旋律性的咏叹调会形成它的灵魂或精神上的东西。从古代神话中我选择了那些我认为适合于我的目的的东西，因为不是所有神话都能做成寓言。我的这种手法很成功，足以激励其他作者沿着类似的路线创作。

尽管法国康塔塔的歌词通常描绘一个戏剧性的情节，但它并不像歌剧的场景那样，由于除了戏剧的诗歌之外，叙述总是出现，而且只是在很少的情况下，才会有多个声部。另一方面，一个特定的人物在

一个特定场合的独白通常与作品的标题一致，并在歌词的叙述部分加以描述。但是在当时典型的意大利康塔塔中，歌词是由神话中的阿卡迪亚的一个普通牧人演唱的，他们一般与故事没有关系。

尽管卢梭说意大利康塔塔有三首咏叹调和三首宣叙调，他创作康塔塔的时候，两首咏叹调和一或两首宣叙调是标准的。而法国康塔塔在这方面更不可预料，多于三首咏叹调的情况很常见。一般来说，最后一首咏叹调的歌词从描绘的事件中引申出一个寓言。一首法国康塔塔除了通奏低音组以外，通常还包括小提琴这样的合奏乐器，而意大利康塔塔一般不这样做。

起初，法国康塔塔是为巴黎贵族在宫中或家中的沙龙聚会的场合创作和表演的，而不是在皇家的宫廷里。这种康塔塔取代了在同一环境中繁荣一时的宫廷埃尔曲，实际上，兴盛于十七世纪末的宫廷埃尔曲有一种重要的变体"严肃埃尔曲"［air serieux］，有时写成几个不同的乐章，有各种人声的独唱部分，并间插合奏与合唱的乐章。夏庞蒂埃的《地狱中的奥菲欧》（1683）甚至包括指定的戏剧角色。宣叙调的引子是法国康塔塔和严肃埃尔曲的区别所在。

法国康塔塔也在收费的公众音乐会上演出，这种音乐会是十七世纪末和十八世纪初兴起于巴黎、伦敦和阿姆斯特丹的一个有历史意义的新生事物。从1725年开始，宫廷音乐家菲利多（Anne-Danican Philidor，1681—1728）组织了"圣灵音乐会"，这是一系列的器乐和宗教声乐作品的表演，在四旬斋和歌剧院关闭的其他宗教节日进行。的确，他请的音乐家是来自歌剧院的歌手和乐手。1727年，菲利多组织了一个类似的系列音乐会，叫作"法国音乐会"，包括世俗声乐作品，主要是法国康塔塔。尽管圣灵音乐会持续到1790年，法国音乐会却只持续到法国康塔塔流行的1730年。在此期间，法国音乐会在冬天每周举行两次，夏天每周一次。类似的公众音乐会通常被称为"学会"［Académies］，很快出现在波尔多、里昂、马赛、尼姆、南特、里尔、蒙彼利埃、普罗旺斯、第戎、亚眠、特鲁瓦、鲁昂、奥尔良和斯特拉斯堡等地。

起初，法国康塔塔的主要作曲家是让-巴蒂斯特·莫兰（Jean-Baptiste Morin，1677—1745），他是摄政王的女儿阿贝斯·德·谢丽斯的音乐指导。他的康塔塔出版了三卷（1706、1707和1712年）。在第一卷的前言中，莫兰写道："我尽我所能保持我们法国旋律风格的甜

美，但在伴奏中也有更多的变化，并运用意大利康塔塔的那些在速度和转调方面的特点。”

莫兰的宣叙调把法国传统的音程的多变和准确的节奏记谱与意大利宣叙调的不变的二拍子和经常是静止的通奏低音声部结合起来。大部分莫兰的咏叹调与意大利的ABA的重复结构是一致的，其中的最后一个部分是第一部分的减缩版，但其中也有一些要求准确重复A段。大部分这种咏叹调都有一个器乐的引子，就像意大利咏叹调那样。莫兰为适应意大利式的动机展开而采取歌词和乐句的重复，经常有模进和花唱，也都是来自意大利的。莫兰的低音声部节奏活跃，经常使用固定反复的音型，是另一个意大利的特点。莫兰明显与意大利音乐有联系的多变而丰富的和声在他的作品中比比皆是，但这还不是他的康塔塔的典型特征。

在康普拉的康塔塔中，采用意大利式的返始形式的更长的咏叹调叫作小咏叹调［ariettes］，而更短的二部曲式的咏叹调叫作埃尔曲［airs］。在康普拉出版的第二和第三卷曲集（1714和1728年）里的几首康塔塔，在弦乐队中增加了助奏乐器（长笛、双簧管和小号）。

路易-尼古拉·克莱朗博（Louis-Nicolas Clérambault，1676—1749）的二十五首康塔塔出版于1710—1726年间。他创作的很多这样的作品是为了曼特农夫人为路易十四晚年安排的私人演出，或是为了在巴黎贵族家中举办的音乐会。在十八世纪经常把克莱朗博评价为法国康塔塔的杰出作曲家，《奥尔菲斯》［Orphée］是他最著名的作品。

克莱朗博的《奥尔菲斯》（W.37）出版在他的第一卷康塔塔中（1710），是为女高音、横笛（德国长笛）、小提琴和通奏低音而作。他的歌词包括了奥尔菲斯的悲叹、下地狱、祈求尤利迪茜的归来。这些戏剧性的独白被叙述所环绕，接着是冥王普鲁托的回答与合唱的评论。全部由同一位歌手来演唱。这首康塔塔有五首咏叹调，三首是返始的，一首被宣叙调打断，还有四首宣叙调，其中一首是有节拍的。

克莱朗博运用了基本上是法国风格的旋律和节奏。在他的咏叹调中，旋律的轮廓和节奏受到音节式的歌词朗诵的强烈影响，但是形成的旋律和节奏的动机并没有像意大利咏叹调那样有太多的发展和变化。宽广的音程、琶音和长的音阶片段都被避免了。乐句大多是短小

的，大约四小节，它们经常被结束歌词的呼吸句的较长音符所细分。通奏低音的节奏经常有助于这种分割而变成短小的乐句单位。拨弦古钢琴典型的小装饰音——颤音、回音、短琶音和滑音等，都有详细的记谱。克莱朗博的宣叙调采用了上面提到的更新的法国风格。

克莱朗博的《奥尔菲斯》中的意大利特点少于法国的特点。它们包括表现力扩展的和声语言、咏叹调和宣叙调中广泛的转调以及人声和伴奏乐器之间的模仿互动。返始的名称被误导了，典型的意大利的五部分的返始结构在这里不见踪影，因为组成A段的只有一个乐段，而不是两个。

克莱朗博为《奥尔菲斯》的歌词谱写的音乐中的情感表现总是很动人的。但是与当时的意大利音乐相比较，它是优雅而精致的，从来没有激烈和狂暴。除了上述旋律和节奏上的特点，作曲家对强弱的快速交替的运用有助于这种效果，他对乐器的节省使用也是这样，这经常造成一种缥缈的音响或是一种非常透明的背景。这种精致而透明的音响的极端例子是咏叹调“Monarque redouté”，其中伴奏的低音声部是由小提琴而不是由低音维奥尔琴演奏的。

法国康塔塔的流行和精练的高潮是以蒙泰克莱尔的三本乐谱（1709—1728）为标志的。他的歌剧前面已经提到过。在他的康塔塔中，蒙泰克莱尔制造出惊人的器乐效果，比如由各种不同的弓子的压力造成的三音和弦和有节拍的波动等弦乐音响。在他的《潘神与绪任克斯》（Pan et sirinx，约1716）中，他指示歌手“令人察觉不到地从降B音滑到还原B音，同时让声音膨胀”。两小节后，小提琴又被指示“如果可能的话”同样地从降E音滑奏到还原E音。

法国康塔塔的一个重要的下属体裁是一种基于宗教歌词的康塔塔。最好的例子是两卷曲集《宗教题材的法国康塔塔》（1708，1711）中由伊丽莎白-克劳德· 雅克·德·拉·格雷创作的十二首。在雅克五岁时，她的拨弦古钢琴演奏就得到了路易十四的赞赏，在她的保护人蒙特斯班夫人的宫廷获得一席之地，直到她1684年嫁给管风琴家马兰·德·拉·格雷。她的歌剧《塞法莱与普罗克里斯》是第一部法国女作曲家创作的歌剧，于1694年在皇家音乐学院上演。

值得注意的是雅克的六部宗教康塔塔都是以女主人公为特色的（“以斯帖”“雅各与拉结”“苏珊娜与长老”“朱迪斯”“亚当”和“耶弗他”）。可能它们最初是在流行的音乐会期间在她的家中演出的，在演出中她

一口气进行了辉煌的长达半个小时的即兴演奏。她去世时相当富有。为她设计的奖章展现在一本向伟大的法国艺术家和音乐家致敬的书中（图15-1），奖章正面的格言写着："我和伟大的音乐家一起争夺奖金。"奖章上她的侧面像与弗朗索瓦·德·特洛伊（1645—1730）为她画的肖像相配，那幅画是在雅克三十九岁之前画的（图15-2）。


ELISABETH CLAUDE IACQUET
DE LA GUERRE


AUX GRANDS MUSICIENS J'AY DISPUTE LE PRIX
M DCC XXIX

图15-1 为纪念伊丽莎白-克劳德·雅克·德·拉·格雷而设计的奖章，出版于Titon du Tillet，Le Parnasse francois一书中（巴黎，1732）



图15-2 伊丽莎白-克劳德·雅克·德·拉·格雷的肖像，弗朗索瓦·德·特洛伊画于1704年之前

宗教声乐曲

1683年，皇家圣堂的乐正亨利·迪·蒙特和皮埃尔·罗伯特退休。四位音乐家取代了他们的位置，包括当时最重要的作曲家之一米歇尔-里夏尔·德·拉朗德（1657—1726），也称德拉朗德。夏庞蒂埃也在候选人中，但他在最后的考试前得了重病，没有得到这个职位。拉朗德和夏庞蒂埃是十七世纪最后二十五年法国宗教音乐的主要作曲家，直到拉朗德逝世。

拉朗德的大经文歌继续了维洛、弗梅、迪·蒙特、罗伯特和吕利的传统，同时，扩展了体裁的范围并更新了风格。除了模仿对位风格和一些带有作为定旋律的圣咏的合唱外，拉朗德的大经文歌包括了歌剧咏叹调，有些带有炫技的花唱段落，以及配以独立的弦乐声部的主调合唱，就像在之前讨论过的意大利协唱经文歌中那样，甚至在他最后的作品和修订版中还可以找到一些短小的宣叙调。

拉朗德最经常修订和演出的大型宗教作品是他的《感恩赞》，最初作于1684年。在修订的过程中，拉朗德倾向于更长的、更完整的和更分开的乐章，通过增加对位手法扩展的合唱，为合唱伴奏的更独立的乐队声部，与独唱对话的助奏乐器更经常的使用独奏，以及更像歌剧或康塔塔的咏叹调。

拉朗德的《感恩赞》的最后版本没有弦乐的内声部（W.38），在他的一部遗作曲集（1729）中出版，包括十六个单独的乐章——序曲、合唱、二重唱、三重唱、四重唱、咏叹调和一首宣叙调。在迪·蒙特建立的大经文歌中的那种在一个很长的连续段落中独唱—重唱—合唱的进程已经不复存在，尽管在这部作品的第一个版本中还有。更长的乐章的曲式包括赋格、一系列走向不同的终止目标的类似的乐段、回旋曲式和二部曲式。整个作品通过弦乐在D大调d''—a''的四到六个八分音符起伏的音阶片段的再现并强调升F音而得到统一。旋律动机限制在这些音上是巴洛克自然小号的特性语汇，它与这种庄严的歌词相配。

拉朗德的《感恩赞》的大部分乐章都以反映歌词表现力的音乐创意为特色。第一首为小型合唱队而作的三重唱和它之前的引入性的乐队序曲表达了“荣耀”的概念（由歌词“上帝啊，我们赞美你，我们承认

你是主”所暗示）——通过对D大调的选择、高音的音域、轻快的速度、小号和定音鼓的使用、在结尾加重音的节奏组合、对歌词和音节的有力的强调、以及对切分音和连线的避免来体现。宣叙的乐句“你，克服了死亡之歌”标记着Fierement（骄傲地），类似于歌剧的低音咏叹调，通过音域宽广的琶音、不协和音程的跳进、强有力的和声、以及抑抑扬格的节奏表现了反抗的情绪。有几个乐章以对立的表情之间的反复出现的对应乐句为特征，经常标记着速度的变换而没有相应的节拍变化，这在当时是比较新奇的东西。例如，最后的合唱反复地对抗祈求的乐句“主啊，我相信你”，“缓慢地”演唱（Lentement），用主调风格唱要求的乐句“让我们永远不要混乱”，加重的四分音符标记着“快速地”（vivement）。在同一首合唱的几个地方，歌词“不”的重复被戏剧性的沉默所点缀。

意大利的影响可以在拉朗德的大经文歌中看到——歌词的强烈表情、花唱的歌词谱曲、半音的和声、偶尔的旋律模进（但不是和声的），这种影响在他的主要后继者亨利·德斯玛雷斯特（1661—1741）、安德烈·康普拉和让-菲利普·拉莫的大型拉丁文宗教作品中表现得更加强烈。

因为大经文歌的表演几乎包括了法国皇家圣堂弥撒的全部礼仪的歌词，所以在这个时期没有为皇家圣堂而作的常规弥撒的配乐。十八世纪初法国弥撒曲的主要作曲家是夏庞蒂埃，他与其他教堂有关系。现存的大部分他的弥撒曲作于1680年代末到1700年代初。尽管有一些在风格上很简单，另一些却相当精致。后一种类型的一个例子是他的《圣诞午夜弥撒曲》，其中，短小的乐队间奏曲引出了几首流行的圣诞颂歌的旋律，它们在随后的合唱部分成为复调加工的主题。

与作为一种体裁为皇家圣堂而创作的大经文歌和夏庞蒂埃为其他大型音乐机构而作的弥撒曲的同时，独唱经文歌在1700年前后的大部分法国教堂中也成为一种标准的体裁。这些教堂也包括为修女而建的小教堂，特别是为贵族所供养的那些。

当时最突出的修女院是曼特农夫人在1686年为了贵族年轻女子的教育而在圣希尔建立的圣路易皇家修女院。这座修女院的第一位音乐指导是管风琴家纪尧姆·加布里埃尔·尼韦尔（约1632—1714），他在1689年出版了一本六十一首独唱经文歌的曲集，以简洁的、适合妇女演唱的风格创作。在其他贵族的修道院中也有专业音乐家的表演，但

是自从修女院计划允许妇女参加表演，并把她们用铁栏杆或幕布与男性听众分开以来，一些巴黎的修女院便从歌剧院雇用妇女，并要花钱买票才能去听她们的表演，就像威尼斯的仁爱孤女院所做的那样。

> 需要付报酬给她们（歌剧院的歌手）来表演最虔诚和庄严的经文歌！我们更超前的做法已有很多年了：我们雇用女歌手在幕后演唱耶稣受难日的一段日课或一首复活节的独唱经文歌，但她们不时地拉开幕布向听众中的她们的朋友们微笑。一个人去某修女院听她们的演唱，为了向她们表示敬意，在教堂所付的票价和在歌剧院是一样的。有人认出了（在吕利的歌剧中）扮演乌尔甘达和阿卡波尼的歌手并鼓起掌来。我在纪念耶稣受难和圣母升天节的赞美诗仪式上鼓了掌。我不记得那是为了歌手拉·莫洛还是为了谢瑞夫人。（勒·赛尔夫《比较》，1725，IV:162）

著名的拨弦古钢琴家弗朗索瓦·库普兰（1668—1733）的《熄灯日课》就是为这样一个目的创作的——大约1713—1717年，为巴黎附近的隆香修道院的修女们雇用的专业歌剧女歌手而作。

《熄灯日课》这个名字通常运用于圣周（四旬斋节期的尾声，就在复活节主日之前）星期四、星期五和星期六的日课的申正经和赞美经。在每一天的熄灯仪式中，每唱完一首诗篇歌，就吹灭十五根蜡烛中的一根。在唱完短歌“祝福我主”之后，最后一根蜡烛被吹灭。剩下的仪式都是在黑暗中演唱的。在申正经中总是有九次功课（诵读圣经）要唱或吟诵，其中三次与三次夜祷相配合。音乐上重要的经文是每天第一次夜祷的三次功课，选自“旧约”中的耶利米的哀歌。

库普兰为隆香修道院的修女们创作的功课是熄灯日课第三天的前三首，但是它们现在遗失了。后来他出版了第一天的一套三首，并允诺了第二天的另外三首，但也遗失了。在幸存的属于濯足节（复活节前的星期日）的三首功课中，就像在另外两套中那样，库普兰把前两次功课谱写成独唱，而第三次谱写成二重唱。他指定一个低音维奥尔琴可以加在管风琴或拨弦古钢琴的伴奏中。

在天主教的礼仪中，哀歌中的每个诗节都由一个确定的希伯来文的字母引入。在格里高利圣咏中，这个字母的名称用罗马字母拼写，用一个短小的花唱公式演唱，而且大部分复调的配乐也使用花唱。库普兰的引入性的花唱是对相应的圣咏公式的加工。

在希伯来字母的花唱配乐之后，库普兰的“日课”以一种朗诵和装饰混合的声乐风格继续进行，大部分常有宣叙调的标记。在大多数这些法国风格的宣叙调段落中，低音是以静止的或慢速的运动开始的，单音的吟诵通常出现在开始，但是随后便引入更多样的音程、更宽广的轮廓、短小的花唱和更活跃的低音线条。在前两次功课的结尾，库普兰聚集他的乐思进入了多少有点像回旋歌形式的咏叹调。扩展的和声资源、不寻常的音程和为了表现的目的而对延留音的连续使用，在他为两个人声而作的第三次功课中是最为明显的（W.39）。

尽管勒·赛尔夫谴责库普兰是一个“意大利的热心仆人”——大概是因为花唱、不协和音、模进和转调这些寻常的手法——但在康普拉的五卷独唱经文歌（1695—1720）或莫兰的两卷独唱经文歌（1704，1709）中，我们看到了更多的意大利风格。康普拉的经文歌是明显地分成段落或乐章的，但是真正的宣叙调却很少见到。在咏叹调中可以被称为意大利因素的只是表现在由节奏限定的动机是精致的，经常使用模进，伴奏的低音部分是活跃的，偶尔模仿声乐的线条，也有一些只为通奏低音的短小的间奏曲或利都奈罗。另一方面，莫兰的很多经文歌使用了一种几乎完全是意大利式的宣叙调风格，咏叹调中的利都奈罗在不同的调上，与转调的声乐乐段是有联系的，它们全都以同样的动机或乐句为基础。莫兰的第一卷中的“Ad mensam coelitus paratam”可以被视为一首维瓦尔第同时代的意大利人的作品，整体结构是宣叙调—咏叹调—宣叙调—咏叹调—哈利路亚，第一首咏叹调由一系列利都奈罗和以格言式乐句开始的声乐乐段构成，带有返始的重复，从主调转到属调并返回。

管风琴音乐

管风琴在法国皇家圣堂的主日弥撒和晚祷中很少使用，因为大经文歌继续在仪式中占有重要位置。结果，大部分1700年前后的法国管风琴音乐都是为巴黎的城市和其他中心的教堂而作的。这种音乐最有代表性的作曲家是弗朗索瓦·库普兰和尼古拉·德·格林尼（Nicolas de Grigny，1672—1703）。

尽管最终作为一位拨弦古钢琴作曲家而更为出名，弗朗索瓦·库普兰是作为圣热尔维教堂的管风琴师开始他的职业生涯的。就像他的父亲夏尔和他的叔叔路易那样，弗朗索瓦在这里开始作为拉朗德的一个正式的候补琴师。拉朗德在皇家圣堂做副指导的同时，曾在这座教堂和其他三座教堂担任管风琴师。1685年，十八岁的库普兰就开始接受这个职位的全职薪水了。他的《管风琴曲集》是他首次出版的作品，1690年发行。它包括两首管风琴弥撒曲，一首为教区教堂而作，另一首为修女院和修道院而作。每首都有通常的短诗曲（verset，根据素歌旋律创作的管风琴曲，他在这里称之为couplets），意在常规弥撒的曲目中与素歌交替，在演唱“奉献经”时还要演奏一个较长的段落。库普兰的大部分短诗曲带有指定的键盘、音栓、混合音栓，以及像尼韦尔和勒贝格那一代作曲家在管风琴组曲中使用的音乐体裁。但是，在每一首的开头的短诗曲中，他复活了素歌定旋律的用法，这是十六世纪和十七世纪初的管风琴短诗曲的一种更典型的技巧。

库普兰的《为教区教堂而作的常规弥撒曲》（W.40）中的“奉献经”的持续、扩展和多变说明了他的管风琴作品已不同于尼韦尔和勒贝格的轻快的小型乐曲。在三个大的、高度对比的部分中——一个是C大调的庄严的开场曲，一个是C 小调的赋格曲，还有一个是精神焕发的C大调吉格舞曲，它们通过第一部分的低音开始处的四音下行C-B-A-G，第二部分的第二声部，以及第三部分暗示的和声而巧妙地联系起来。组成每个部分的乐段甚至在内容上联系更紧密，尽管它们从未形成准确的变奏或重复。在最小的范围内，每个乐段由一个或两个动机的持续的精心加工而得到统一。

像他的前任那样，库普兰集中了经典的法国管风琴的资源，小心谨慎地指示着需要使用的键盘、音栓和混合音栓。在大部分的情况下，结果是一种明确分层的织体，其中有两个或三个不同音响和对比强度的混合音栓被使用。这是平等声部混合的对立面，甚至在乐谱上出现复调的段落中，一个或两个声部也明显地优于其他声部。库普兰也保留了大量的小装饰音，这是十七世纪初以来法国风格的标志。从他的叔叔路易·库普兰那里，他学会了运用强烈的不协和音、不稳定的声部交叉关系、令人惊讶的和弦进行，以及为延长和扩充他的乐句而使用的有表情的半音。

尼古拉·德·格林尼虽然是勒贝格的学生，并在巴黎的圣丹尼斯教堂做了三年的管风琴师（1693—1695），但他1699年出版第一卷管风琴曲集时，正在他的家乡兰斯大教堂担任管风琴师。像库普兰一样，格林尼把典型的法国附点节奏、跑动和小装饰音与声部写作的一致性和创意与加工的连续性结合起来，与尼韦尔和勒贝格的起伏和破碎风格相反。实际上，他的织体比库普兰的更丰满，经常包括四个上方声部，被一个独特的低音踏板声部所支持。格林尼的转调和不协和音甚至比库普兰还大胆。

库普兰和格林尼这种博学而有时沉重的风格受到摄政时期的管风琴作曲家们的反对，例如路易·马尔尚（Louis Marchand，1669—1732）和路易-尼古拉· 克莱朗博。在这一代人的仪式组曲甚至在赋格曲中，织体都倾向于主调风格。早期风格中的有推动力的节奏音型被一种小装饰音的更密集的运用所取代。

古钢琴曲

1680年代末，一些重要的法国拨弦古钢琴的作曲家没有得到皇家宫廷的任命。这与已经说过的这个时期的法国管风琴音乐、康塔塔、甚至舞台音乐是相似的，这与前几十年的情景相反。甚至当一位作曲家获得一个宫廷职位时，他的拨弦古钢琴音乐也被商业性地印刷，服务于业余爱好者的教育和需要，而不是仅仅保存在手稿中。

路易·普库兰的拨弦古钢琴音乐在他生前没有出版过，只有当格勒贝尔的一本《拨弦古钢琴曲集》在他去世前两年的1689年出版。十二年后才出版了下一本法国拨弦古钢琴的曲集。但那时，生产的趋势开始加速，1701年夏尔·迪厄帕［Charles Dieupart］的《六首组曲》出版，路易·马尔尚在1699年和1702年出版了两卷，1702年路易-尼古拉·克莱朗博也出版了一卷，大约1704年让-弗朗索瓦·当德里厄［Jean-François Dandrieu］至少出版了一卷，1705年加斯帕·勒鲁［Gaspard le Roux］又出版了一卷——这些作曲家中没有一人拥有宫廷的职位。

十八世纪初法国拨弦古钢琴音乐的一些风格上的变化与同一时期声乐和管风琴音乐中的变化是一致的，即：在声部写作中更大的一致性和持续性，它对较老的"破碎风格"［style brise］做了调整，有更集中的动机加工，造成了旋律的统一。此外，我们发现在组曲的构成上更加一致，通常是一首前奏曲、一首阿勒芒德舞曲、一首库朗特舞曲、一首萨拉班德舞曲和一首吉格舞曲，也许会有几首其他舞曲的增加或替换。我们还发现更多的可以预见的和声，一般遵从科雷利的奏鸣曲和后来的意大利作曲家的声乐或器乐作品中所形成的和声实践。这些标准化的和弦有方向的运动所传达的印象，被驱动式节奏、延留音和旋律-和声的模进的使用所强调，特别是在拉莫这样更加意大利化的作曲家的作品中。

拉莫的第一卷《拨弦古钢琴曲》（1706）由一组舞蹈组曲（W.41）组成——一首节奏半自由的前奏曲、两首阿勒芒德舞曲、一首库朗特舞曲、一首吉格舞曲、两首萨拉班德舞曲、一首有标题的《威尼斯夫人》、一首加沃特舞曲和一首小步舞曲。除了两首之外，全部舞曲都是二部曲式，两个部分都反复。《威尼斯夫人》和加沃特

舞曲是回旋曲式——ABACA（或A'）。这是这个时期法国拨弦古钢琴曲中最常见的两种乐章形式。在所有的二部曲式的乐章中，除了第二首阿勒芒德舞曲，第二部分在重复第一部分的动机时都做了加工。这种两部分之间的呼应是另一个意大利的特点，在其他法国作曲家的拨弦古钢琴曲中只是取得了逐渐的进展。拉莫那大胆的和声，包括减七和弦的突出使用和交叉关系在当时也被认为是意大利的特点。然而，传统的法国特点，例如充满小装饰音和分解和弦的破碎风格织体，在拉莫的第一卷曲集中仍然还有体现。在他的第二卷曲集（1724）中，要求双手交叉的快速段落和很快的驱动式节奏暗示了多梅尼科·斯卡拉蒂的奏鸣曲的影响。在其他方面，这一卷和他的第三卷拨弦古钢琴曲（1729）都显示出弗朗索瓦·库普兰的影响。

库普兰的四卷《拨弦古钢琴曲》（1713、1717、1722、1730）很快就成了法国拨弦古钢琴曲的标准曲目，它们的很多特点在法国和国外被模仿。库普兰用这些曲集使描绘性的"体裁小品"（就像今天有时被我们称呼的那样）流行起来，用库普兰的话说，这些作品是"各种各样的肖像"［espèses de portraits］。这些作品都有描绘性的标题，在较早的几卷中处处可见。的确，宫廷芭蕾的哑剧舞蹈和其他法国音乐舞台作品中的音乐，至少从十七世纪中叶以来，在标题和性格上经常是描绘性的。但是，在库普兰的第一卷曲集里，大部分都是描绘性的作品，这还是没有先例的。它们仍然按照组曲排列（库普兰把组曲称为ordres），很多都遵循标准的舞曲类型。但是，它们用图画式的手法来表现的范围，没有受到场景效果和故事线索的妨碍，超越了那些舞台上的舞蹈。

"黑暗"［La Ténébreuse］选自库普兰1713年出版的第一卷（A.122），被认为是一首阿勒芒德舞曲。它的第一部分通过低音区密集的和弦、慢速、小调式、低音的八度跳进，以及令人印象深刻的威严的抑抑扬格的节奏，引起了人们对黑暗的联想。第二部分开始有光明的对比，突然转换到高音区，采用更精致和优雅的旋律和节奏材料，后来也堕入黑暗中。

"伟大而古老的流浪艺人"［Les Fastes de la grand et ancienne Mxnxstrxndxsx］是库普兰第二卷（1716）的第十一首组曲中的一部分。它讽刺性地提到了巴黎器乐演奏者的行会，并把名称的最后一个词中的e's换成x's来加以掩饰。这是一首组曲中的组曲（W.42），由五

首曲子组成，每一首算作一幕［acte］，仿佛在召唤流浪艺人在街头表演的虚幻的景象。

第一幕是"杰出的和盟誓的流浪艺人"，它被称为一首进行曲，尽管它的节奏、分句和速度都属于一首加沃特舞曲。

第二幕"轮擦提琴和乞丐"，也是一首加沃特舞曲，模仿了轮擦提琴的声音，第三幕"带着熊和猴子的杂耍艺人"也是这样。轮擦提琴（法语是Vielle）的弦由一个松香包裹的轮子机械地转动拉响，旋律的音由手指按键盘而获得，同时总有一个持续的低音。尽管法国理论家梅尔塞内在他的《世界的和谐》（1636—1637）中把这种乐器与乞丐和盲人街头音乐家相联系，但是在十七世纪末和十八世纪初，法国贵族也通过演奏这种乐器来唤起一种乡村生活的感觉。

第四幕"残疾人，或为流浪艺人服务的残疾人"用右手的附点节奏的错位模仿了瘸子一瘸一拐的行走，用左手空间宽广的短长格的节奏模仿了残疾人更慢的、颠簸的动作。

第五幕"醉汉、猴子和熊引起的全体流浪艺人的无序和混乱"描绘了艺人们乱七八糟的表演。低音滑稽地演奏持续变换的八度，它暗示了弦乐队猛烈的有节拍的震音，然而在前后的几个地方却加入了高音区乏味的大调音阶。

"琐事"［Le Petit-Rien］选自库普兰《拨弦古钢琴曲》第三卷（1722）中的第十四首组曲（A.123），展示了作曲家风格范围的极限。"黑暗"（1713）保留了"破碎风格"和对单独的乐句长度的节奏所做的不对称处理的序列，曲式的两个部分各有一个，这在1700年前后的法国拨弦古钢琴组曲的风格化舞曲中是很典型的，与此同在的还有富于表现力的和声、强烈的不协和音、以及戏剧性的节奏和旋律手法，而这些都是弗朗索瓦从他的叔叔路易·库普兰的音乐中学来的。

"伟大而古老的流浪艺人"（1716）显示了意大利的影响，具有持续的驱动性节奏、短小节奏型的重复、旋律模进的运用、以及二部曲式的两部分之间的动机的呼应。相比之下，"琐事"采用了库普兰所认为的小提琴奏鸣曲风格，其中低声部与高声部有着相同的节奏的活跃性和旋律的重要性，每个声部都连续不断地进行，没有任何"破碎风格"的痕迹。这部作品的规则的两小节和四小节的乐句，非常有限制的和声语汇，以及缺乏任何明显的不协和或旋律设计上的新奇，都反映了

1720年代法国和意大利器乐中的最新时尚，这种风尚可以正确地称之为后巴洛克风格或"华丽风格"［gallant］。

就像拨弦古钢琴曲的很多作曲家一样，库普兰在他的第一卷中附录了装饰音记号的图表（图15-3）。但他也出版了一个指导性的小册子，主要的目的在于指导富裕的孩子家长开始学习拨弦古钢琴。该书出版于1717年，书名是《拨弦古钢琴演奏艺术》。这个手册的译文选段见后文。

Explication des Agrémens, et des Signes.

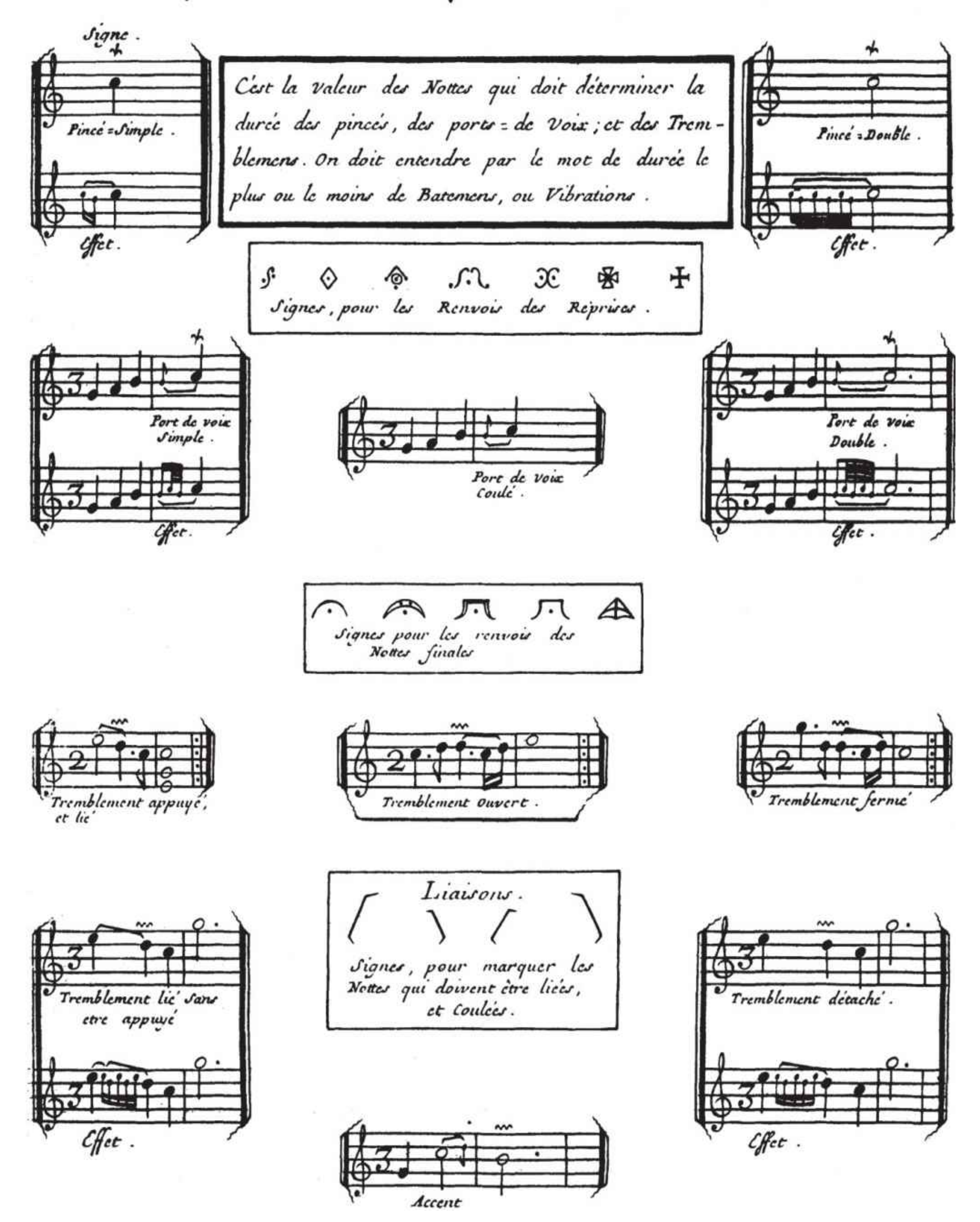


图15-3 弗朗索瓦·库普兰的第一卷《拨弦古钢琴曲》（1713）中的装饰音记号图表

弗朗索瓦·库普兰的四卷《拨弦古钢琴曲》引来了一大群模仿者，他们经常夸大他的“各种各样的肖像”的思想。让-弗朗索瓦·当德里厄（1681/2—1738）在他1724年的曲集的扉页上宣扬“几个娱乐节目，其中主要的是战争、打猎和乡村节日中的角色”。这个曲集的第一首标题为“装炮弹”，邀请表演者“用完全伸平的手敲击拨弦古钢琴的最低音，想敲多少次就敲多少次，以便更好地表现大炮炮弹的发射”。这样的描绘性和叙述性的键盘音乐作品在十八和十九世纪继续在法国出现。最初是描绘性体裁潜在的载体的舞曲类型逐渐消失，因为它们在库普兰的作品中已经开始消失了，但要准确地说出库普兰和拉莫创作的拨弦古钢琴组曲作为一种可识别的体裁什么时候走向终结是不可能的。



Arpègement, en montant.
Effet.
Pincés=diésés, et Bémolisés.
Effet.
Effet.
Effet.
Arpègement, en descendant.
Effet.
Pincé=Continu.
Effet.
Coulés, dont les points marquent que la seconde notte de chaque tems doit être plus appuyée.
Tremblement continu.
Effet.
Tr.
Les Notes quarées ne servent que lorsque les Clavecins sont au ravalement par en bas.
Signes pour la fin des Rondeaux, et de leurs Couplets.
Tierce=coulée, en montant.
Effet.
Tierce=coulée en descendant.
Effet.
Doublé.
Doublé.
Effet.
Effet.
Signe.
Signe.
Aspiration.
Effet.
Effet.
Unisson.
Signe.
Suspension.
Effet.
Cette barre | marque que lorsqu'il se rencontre que la même notte est ecritte dans la main droite, et dans la main gauche (ce qui suppose un Unisson) il faut que l'une, et l'autre main touchent la notte comme cy-dessus

图15-3A 弗朗索瓦·库普兰的第一卷《拨弦古钢琴曲》（1713）中的装饰音记号图表的第二页

库普兰《拨弦古钢琴演奏艺术》（1717）选译

·要能够很好地演奏我的作品，这些原则是必要的。

·每只手的大拇指算作第一指。

·在同一个音上换指是有用的，那种连接有助于演奏。

·我打算做出的表情归功于故意在音符上所做的停顿和延迟，以及按照旋律和作品所要求的性格所产生的效果。

·在弦乐器增强它们的音响时，拨弦古钢琴音响的延迟似乎（以一种对比的效果）在听觉上产生了想要得到的东西。

·至于渴望的表情效果，有必要把音分开，在它之上是作品中不那么精神饱满的地方，这些作品是比那些欢快明亮的作品更柔和更缓慢的。

·至于延迟，只用于柔和和缓慢的作品。

·每一个波音，必须固定在那个音的位置上，音的摆动和它停止的地方全都包括在主要音的时值之内。

·尽管颤音在我的第一卷的装饰音图表中是用均等的音符记谱的，它们必须在开始时比结束时更慢一些，但是这个逐渐的过程不应该被察觉。

·任何标记了颤音的音符，必须总是从它上方的音或半音开始弹。

·很多持续的颤音由三个部分组成，在演奏中似乎是同一件事：（1）倚音，必须由位于主要音上方的音来构成；（2）波动；（3）停止的地方。关于其他颤音，它们是可变的。一些带有倚音，另一些很短，既没有倚音也没有停止的地方。你甚至可以把它们弹成弹跳音。

·拨弦古钢琴有其他的优势，它们是精确度、清晰度、亮度和音域。

·事实是，我们写的不同于我们奏的。这造成外国人演奏我们的音乐不如我们演奏得好。另一方面，意大利人用他们心中真正的时值来写他们的音乐。例如，我们在演奏一个音阶式的系列时在几个八分音符上加附点，但是我们把它们写成平均的。我们的习惯强制我们这样做，而且我们会继续这样做。

·但是所有我们为小提琴而作的旋律，为拨弦古钢琴和维奥尔琴而写的作品，等等，都表明似乎表现了某些情感。由于没有任何符号或

特性来传达我们特定的思想，我们便尝试通过在我们作品的开头用一些指示性的词来补救，例如"温柔的""活跃的"等等，在尽可能的范围内表明我们想表达的东西。

奏鸣曲（Sonatas［意］和Sonades［法］）

弗朗索瓦·库普兰的论文《拨弦古钢琴演奏艺术》包含一个有价值的题外话，作者在其中认为拨弦古钢琴的学生应该在他们所演奏的奏鸣曲的数量和类型上有所限定。很明显，他这里指的是意大利风格的小提琴奏鸣曲，因为当时没有其他种类的奏鸣曲传入法国，而他对奏鸣曲与拨弦古钢琴作品的讨论对比了前者的小提琴语汇和后者的拨弦古钢琴语汇。这个题外话暗示，在1717年的时候，只用拨弦古钢琴演奏为小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲已成惯例，演奏者用右手演奏小提琴声部，用左手演奏低声部，这应该是很容易的，因为小提琴奏鸣曲总是被印成两行谱，就像拨弦古钢琴曲那样。

库普兰对在拨弦古钢琴上演奏奏鸣曲发出警告，因为快速重复音和琶音这些小提琴的语汇，并不适合于拨弦古钢琴，特别是由于很少有小装饰音在这样的段落中能被引入。他允许奏鸣曲的精美的乐章可以在拨弦古钢琴上有效地演奏，特别是当上方声部和低音部在持续不断地运动时，他提供了他自己的两声部阿勒芒德舞曲，用模仿的织体和大量的波音来说明这一点。有趣的是，库普兰的阿勒芒德舞曲的低音部没有包括音型，它的快速的、跳进的段落在意大利奏鸣曲的通奏低音声部中是非常少见的。他似乎是将其作为一首模仿意大利小提琴奏鸣曲的拨弦古钢琴曲来创作这首阿勒芒德舞曲的。

库普兰对在拨弦古钢琴上演奏奏鸣曲中的慢乐章也发出警告，因为"低声部完全不是为了附加琉特琴风格的、切分的内声部而作的"，他指出，这些都是适合于拨弦古钢琴的。这个评论强调了意大利和法国风格之间的根本不同，也暗示了当为小提琴和通奏低音而作的意大利奏鸣曲在十八世纪初的巴黎在拨弦古钢琴上演奏时，未写出的内声部已由演奏者习惯性地加入了。实际上，这种改编小提琴奏鸣曲的方法创造了一种新的键盘体裁，我们用库普兰的法语词sonade（意大利语奏鸣曲sonata的对应词）来提醒人们对这种新体裁的注意。

如果拨弦古钢琴家演奏小提琴曲，小提琴家也演奏拨弦古钢琴曲。1729年，宫廷报纸《法国信使报》描述了库普兰的女儿玛格丽特·

安托万内特·库普兰的一次演奏，她的拨弦古钢琴由一把演奏得非常轻柔的小提琴伴随着。

伊丽莎白-克劳德·雅克·德·拉·格雷在1707年出版的一部曲集中描述了两种演奏拨弦古钢琴曲和小提琴奏鸣曲的跨界方法。曲集的前一半的标题是"可以在小提琴上演奏的拨弦古钢琴作品"，后一半的标题是"为小提琴和拨弦古钢琴而作的奏鸣曲"。前一半的标题意思是说在乐谱上方的单独的旋律线条可以在小提琴上演奏，既可以由拨弦古钢琴重叠也可以单独演奏，而较低的声部则是由拨弦古钢琴演奏的。后一半的标题更加模棱两可，如果她的意思是这些小提琴奏鸣曲应该由一个演奏通奏低音声部的拨弦古钢琴来伴奏，典型的说法应该是"为小提琴和低音而作的奏鸣曲"。雅克的说法暗示她的奏鸣曲是想平等地既为带通奏低音伴奏的小提琴，也为单独的拨弦古钢琴而作。如果是这样，它们就是一种很重要的体裁的第一部作品。

雅克的拨弦古钢琴曲是用典型的舞曲节拍和法国组曲的风格打造的，并大量使用了库普兰所说的琉特琴式的分解和弦。另一方面，她的奏鸣曲有不间断的高音（小提琴）和低音（通奏低音）的线条和持续的对动机的加工，经常运用意大利式的模进。她的第二奏鸣曲的第一乐章（A.124）保留了加沃特舞曲的节奏和句式，但用了二部曲式——没有双纵线的中间终止式出现在第19小节，带有一点点的再现（第47—55小节）。值得注意的是，这首奏鸣曲的末乐章的曲式前一半很长，它被分为均等的两个乐段，一个从主调转到属调，另一个开始和结束在属调上。

1695年，雅克把她的两首为小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲和四首三重奏鸣曲的手稿给了她的朋友和支持者塞巴斯蒂安·德·布罗萨（1655—1730），这是一位重要的理论家、作曲家和音乐词典的编纂者。这些作品属于法国最早的小提琴奏鸣曲。在大约同一时期，弗朗索瓦·库普兰创作了几首三重奏鸣曲，他后来做了修改并重新命名，收入了他1726年的曲集《两个国家：三重奏鸣曲和组曲》中。

库普兰的早期的三重奏鸣曲在《两个国家》中被再次使用，形成一种引入性乐章和随后新加入的舞曲组曲的形式。在这些引入性的奏鸣曲乐章中，很长的、持续的旋律线条和模进带有一连串的延留音，由持续的行走低音所支持，肯定会使人想起科雷利的风格，就像他在第一乐章中的三声部赋格那样。尽管库普兰把科雷利作为他主要的灵

感来源，但是很多小装饰音和两个高声部的上方声部的主导性还是暴露了库普兰的法国取向。

一种类似的意大利和法国特点的结合在库普兰1724年出版的《联合的风格》中可以找到。在这部曲集中，法意风格的结合是在每个乐章的内部取得的，而不是像《两个国家》那样靠意大利奏鸣曲乐章和法国舞曲的结合。这种结合在两首献给科雷利和吕利的奏鸣曲中特别明显。

这些纪念性的奏鸣曲都是标题音乐作品，第一首有七个乐章，而第二首有十三个乐章，所有乐章都有描绘性的标题。这些乐章中的描绘的特点属于法国的传统，就像装饰音、分句、对节奏扩展的音型的加工那样，而模进、驱动性节奏和宽广的旋律轮廓则反映了库普兰对意大利器乐风格的理解。谱例15-1说明了这些特点的结合。尽管这个例子中的乐句和旋律轮廓是比较长的，一种旋律/和声的模进在它的扩展中起到了主要的作用，典型的法国的节奏型通过各声部的合成而被保持着，同时，一个持续的八分音符的律动（不是"不匀称演奏"）继续作为三个声部的复合节奏，这是另一个意大利的特点。在整个段落中散布的短小的颤音是另一个法国的特点。

在库普兰之后的一代人中，最重要的法国小提琴奏鸣曲的作曲家是让-马里·勒克莱尔（1697—1764，年长的）。在1722年，勒克莱尔在都灵随乔瓦尼· 巴蒂斯塔·索米斯（1686—1763）学习，他的风格可以和弗朗切斯科·玛利亚·维拉奇尼相比。勒克莱尔后来与洛卡泰里一起工作，他的写出快速装饰性跑动音符的做法反映在作品第五号（约1734）中。像库普兰那样，勒克莱尔把法国的特点（舞曲、扩展的节奏型和小装饰音）与意大利式的旋律轮廓、模进、延留音、驱动性节奏、琶音、装饰性的跑动音符，以及主题上有联系的二部曲式结合起来。他的清晰的乐句、集中的旋律线条，以及华美的装饰音，使勒克莱尔与塔尔蒂尼和洛卡泰里一起成为后巴洛克风格的代表，这种风格应用于业余音乐爱好者，他们是为家庭使用而出版的乐谱的消费者。

谱例15-1：意大利和法国的特点在弗朗索瓦·库普兰的《联合的风格》（1724）中的"帕纳萨斯山，或科雷利的礼赞"第五乐章中结合起来

(“科雷利在他的狂喜之后，睡去了，他的乐队演奏了下面的摇篮曲”)


Tres doux
Notes égales et coulées
("Even, slurred notes")

管弦乐曲

为1680—1730年这个时期的法国管弦乐曲分类的一种方便的方式是把它分为三类：（1）舞曲的组曲；（2）意大利风格的协奏曲；（3）法国和意大利风格混合的类型。

组曲

法国管弦乐组曲的曲目可以追溯到从为社交舞蹈和宴会音乐而作的舞台作品中抽取舞曲的实践。尽管这种实践可以追溯到十七世纪中叶，曲集和文献的大量出现只是十八世纪初的事。这个曲目的代表是三部大型的手稿曲集，分别作于1703、1727和1745年，它们是拉朗德的《交响合奏曲》，"他每隔十五天都要在路易十四和路易十五的晚餐期间演奏这些曲子"。第一部曲集包括十首组曲，共有一百五十四个乐章，第二部曲集有十三首组曲（一百三十九个乐章），等等。尽管大部分乐章是选自拉朗德舞台作品的舞曲，有一些显然来自小号的户外节庆乐曲，还有一些似乎是为国王的晚餐新写的，没有参考舞曲的风格。后者中有一些带有像随想曲或幻想曲这样的标题，为独奏小提琴和独奏双簧管而作。

拉朗德的组曲的一般风格和形式在让-约瑟夫·穆雷（1682—1738）的《交响组曲》[1]（1729）和雅克·奥贝尔（1689—1753）的《三重奏的交响合奏组曲》（1730—1733）中也可以找到。类似的管弦乐组曲是被收集起来的，经常来自吕利的作品，阿姆斯特丹的印刷商出版了大量的这种作品。这些乐谱在整个欧洲北方广泛流传，引起了很多的模仿者，特别是在德国北部。

有标题的和描绘性的音乐遍布在这些法国管弦乐组曲中，和舞台音乐这种体裁的起源相一致，并与库普兰的拨弦古钢琴曲相平行。在1711年到1737年期间，让-菲力·雷贝尔（1666—1747）为管弦乐队或大型重奏组写了几套标题音乐。较早的几套，如《随想曲》［Caprice］和《舞曲的性格》［Les caractères de la danse］，最初是为了伴奏没有布景的舞蹈和哑剧表演而作的，但作为室内乐出版。后来的几套（1734，1737），显然是作为描绘性的纯器乐作品而构思的。在最后一套的前言中，雷贝尔解释道：

要指明这种混乱中的每一种个别的因素，我依赖于最被人们所承认的常规。低音乐器用连在一起的音和震音的演奏来表现大地；长笛用上下翻动的旋律模仿水的流动和潺潺声；空气是由小笛子演奏持续音和随后的颤音来表现的；最后，小提琴用它们活跃而辉煌的声音表现了火焰。

协奏曲

意大利协奏曲由于在阿姆斯特丹的乐谱出版而在法国广为人知，它是以1711年的维瓦尔第的作品第三号为开端的。在1727年，移居国外的意大利人米歇尔·马斯奇蒂（Michele Mascitti，1664—1760）在巴黎出版了这种风格的小提琴协奏曲。很快又出现了米歇尔·克雷特（Michel Corrette，1707—1795）的六首长笛协奏曲。更类似于维瓦尔第作品的是雅克·奥贝尔为四把小提琴和大提琴而作的协奏曲（1734），以及勒克莱尔在1737年和1743年作的小提琴协奏曲。

混合型的作品

在为较大的乐队而写的作品中，故意想把法国和意大利的特点结合起来的企图可以在弗朗索瓦·库普兰1714—1715年为凡尔赛宫的室内乐表演而作的《皇家合奏曲》中找到。尽管库普兰在1722年只出版了从这些作品缩减的一首三重奏鸣曲，他指定了和他一起参加首演的小提琴、长笛、双簧管、维奥尔琴和大管的演奏者。上面提到的库普兰的曲集《联合的风格》是打算作为这个系列的第二卷的，而在两部曲集里，都可以发现结合两国风格的类似方法。

让-菲利普·拉莫的和声理论

1722年，当时还是以一位管风琴家和拨弦古钢琴作曲家著称的让-菲利普·拉莫出版了他的《和声基本原理》这部史无前例的著作。它的起源来自拉莫通过对和弦根音和转位的确认寻求一种更容易和更有逻辑的方法来讲授数字低音伴奏的过程。这些概念自十七世纪初以来有一部分是德国人的理论，但是拉莫继续对它们进行了论证，并试图建立一种理论，通过参照和弦根音在一种被称为"基础低音"［Basse fondamentale］的系列中的排列来讲授和解释标准的和弦进行。

拉莫试图通过把它们确认为泛音列的第2、3和4音或2、3、4和5音来解释大三和弦和七和弦。因此他似乎是在依赖于音响的实验科学。然而，在解释小三和弦时，他发明了一系列"潜在音"，通过旋律的转位反映泛音的音程，开始于和弦的第五音，通过大三度和小三度向下进行——这是一种与音响无关的解释。甚至他的上行泛音也只是近似于音乐中实际使用的音程，在那里要求有一些中音调音律（包括平均律）的形式。在解释减和弦、九度音和十一度音时，拉莫甚至要借助于更多的设计出来的理论，更加远离科学。

拉莫的和弦进行的理论似乎是从有理性的观察开始的，他看到新的和声风格来自意大利，在像科雷利和维瓦尔第这样的作曲家的作品中，非常依赖于上行四度和下行五度的根音运动的模进。他及时地注意到同样的根音运动在被称为"完满"终止式的最后两个和弦之间。也许是由于观察到下行五度的典型的模进通常用带有一连串的延留音来配和声，拉莫的理论认为推动这种模进和终止式向前的力量是由不协和与解决的动力提供的。于是，在"基础低音"中，无论哪里有下行五度或上行四度，拉莫都在两个根音的第一个上方加一个七度音，不管那个音程在实际写下的音乐中是怎样的。他建议作曲家们首先运用下行或上行五度的"基础低音"进行，无论如何，在他们作品中的"基础低音"中只运用三度和五度的上行或下行的协和音程。然而，在标准的意大利和声风格中，级进的根音进行是很普遍的。

拉莫解释像$I^6-ii_5^6-V^7-I$这样典型的和声进行的存在时，声称它的“基础低音”的前两个音实际上上行了一个四度，所以第二个和弦不应该被认为是二级音上的七和弦的第一转位，而是一个以四级音为基础的“增加了六度音的和弦”。那么基于五级音的到下一个和弦的运动又是怎样的呢？拉莫的理论是，与第三个和弦有关系，第二个和弦在进行中做了改变，通过一个他称之为“双重使用”［double employment］的方法，从一个增加六度音的和弦变为一个二级音上的七和弦的第一转位。类似的是，他认为在常见的进行$I-vi-ii_5^6-V^7-I$中，第二个和弦的根音应该是增加了一个六度音的一级音，在进行到带有七度音的二级和弦的第一转位之前，通过“双重使用”变成了基于六级音的和弦的第一转位。关于音级的罗马数字被用于向学生们说明这种解释，尽管这种惯例只在后来的十八世纪由格奥尔格·约瑟夫·福格勒（1749—1814）和约翰·菲利普·基恩贝格（1721—1783）介绍过。

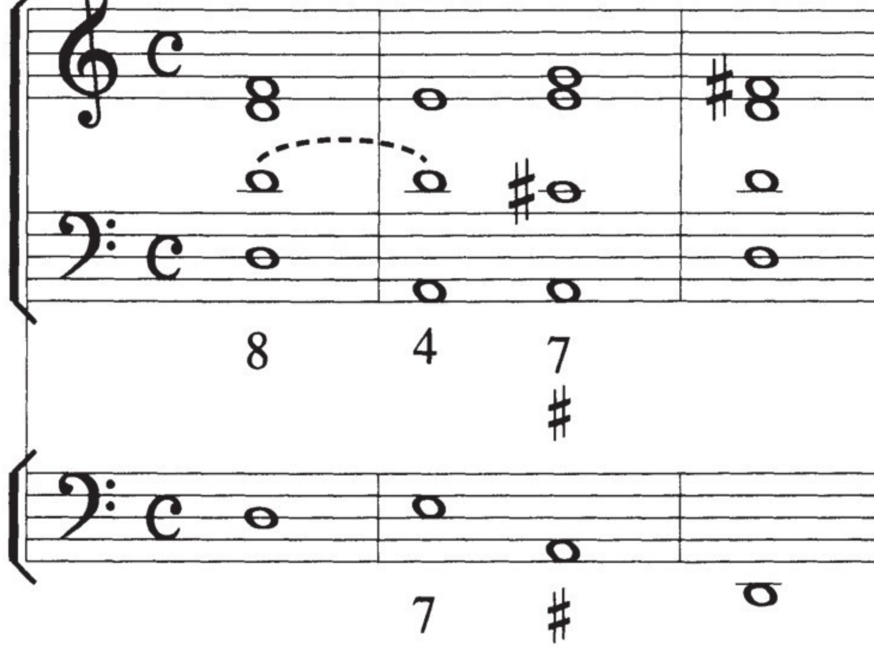
拉莫确定了作为留音的下行五度模进的动力（其中的一个和弦的七度音解决到下一个和弦的三度音）之后，希望把所有的留音作为和弦的实体处理。因此，他认为像谱例15-2那样常见的留音所写下的低音，是一个“假设的低音”的一部分，而“基础低音”是按五度运动的。

谱例15-2：假设的低音的例子，选自拉莫《和声基本原理》（1722）

通奏低音的实现

实际的通奏低音

拉莫的基础低音



拉莫引入了“主音”和“属音”的名词。他把和声化的调式的最后结束音视为一整部作品或乐章的主音，但是他使用“属音”这个名词来特指任何通过下行五度或上行四度的基础低音的运动而解决的和弦。他特许把建立在主调的五级音上的和弦命名为“主音的属音”。

尽管拉莫的理论是了解十八世纪初的一种标准化的和声风格的重要证据，但是现代的学生们所熟悉的和声理论实际上是来源于福格勒和基恩贝格在该世纪后期发展出来的与之对抗和竞争的理论。

注　释

[1].此时的simphonie（交响）一词只是指器乐合奏曲——译者注

第十六章 德国的传统与创新，约1690—1750年

新型的路德教康塔塔

在1700年前后的十年间，一种新型的路德教会的教堂声乐作品在萨克森西部的图林根出现，这个地方位于德意志帝国的中北部（图16-1）。它从那里迅速地传播到该地区的大部分路德教的城市。这种新体裁被创作它的诗人叫做"康塔塔"，在现代的著作中它经常被叫做"牧歌康塔塔"或"新康塔塔"。它是巴洛克时期的最后两种新体裁之一。

那位创作这种新的路德教康塔塔的最重复的诗人是埃尔德曼·诺伊迈斯特（ErdmannNeumeister，1671—1756），他是来自维森费尔斯附近乡村的一位神学家，在莱比锡大学接受的教育。他在1695年毕业后，留在大学里开设了一系列的讲座，1707年克里斯蒂安·弗里德里希·胡诺尔德以《掌握纯粹和时尚的诗歌的最新手法》为题出版了这些讲座的讲稿，并谎称自己是作者。在这些讲稿中，诺伊迈斯特提出了他关于一种新的教堂康塔塔的想法，那是一种包括一些交替的宣叙调和咏叹调的比较短的作品。在这方面，诺伊迈斯特说："一首康塔塔看上去像是一部歌剧的片段。"实际上，他的讲座主要是关于如何模仿意大利的样式写作德语歌剧的脚本，这反映出德语歌剧作为当时的一种新发明，正在莱比锡上演的事实。

在为宣叙调创作的歌词中，诺伊迈斯特解释说，韵脚应该是不规则的或完全避免的，诗行应该是既没有行内休止，也没有规则的节奏韵律。抑扬格、扬抑格和扬抑抑格应该彼此紧密跟随，表达和意义应该是清晰和直接的。这种德语诗类似于意大利的无韵诗［versi sciolti］，在此之前还是闻所未闻的。

Lübeck
Hamburg
Elbe R.
Bremen
Lüneburg
BRANDENBURG
Oder R.
Weser R.
Celle
Berlin
Frankfurt/
Oder
Hannover
Havel R.
Potsdam
Bückeburg
Brunswick
Magdeburg
Zerbst
Cöthen
Elbe R.
Göttingen
Sangerhausen
Halle
Sondershausen
Unstrut R.
Leipzig
Cassel
Mühlhausen
Weissenfels
SAXONY
Dornheim
Naumburg
Dresden
Eisenach
Gotha
Erfurt
Weimar
Zeitz
Altenburg
Wechmar
Jena
Ohrdruf
Gera
Ronneburg
Weser R.
Arnstadt
THURINGIA
Suhl
Rudolstadt
Heiningen
Gehren
Saale R.
Schleitz
Weisse Elster R.
Carlsbad
Coburg
BOHEMIA
Frankfurt
Prague
Schweinfurt
Rhine R.
Main R.
0
100 km
Vltare R.
0
60 miles
Nuremberg

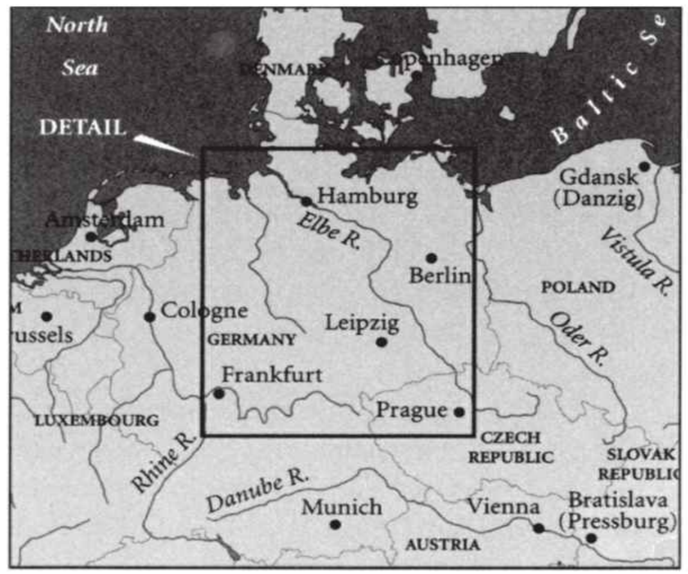

North
Sea
Copenhagen
Baltic
DETAIL
Hamburg
Elbe R.
Gdansk
(Danzig)
Amsterdam
Berlin
Vistula R.
POLAND
Cologne
Oder R.
GERMANY
Leipzig
Frankfurt
LUXEMBOURG
Prague
CZECH
REPUBLIC
Rhine R.
Danube R.
Munich
Vienna
Bratislava
(Pressburg)
AUSTRIA

图16-1 1700年前后的萨克森和图林根——细节和环境的地图

另一方面，咏叹调应该有规则的韵脚和节拍的韵律。有这两个特点的德语诗歌是由马丁·奥皮茨于1624年引入的，它们经常被称为“颂歌”。诺伊迈斯特解释说，歌剧和康塔塔的咏叹调歌词在几个方面有别于颂歌。颂歌总是多诗节的，而咏叹调应该只有一个单独的诗节，以便作曲家能够让他的音乐与单段歌词的朗诵和表情相配。一段咏叹调的歌词应该用一种戏剧性的方式表达一种特定的感情，它应该被设计成能够给作曲家机会来表现艺术技巧，而颂歌的歌词是要演唱“普通和容易的旋律”。一首咏叹调歌词的第一部分必须有自成一体的意义，以便能够在结尾时被重复，而颂歌的歌词从来不需要这样。最后，与可以单独存在的颂歌不同，咏叹调歌词的写作要求前面有一段宣叙调或为了前后关系的另一段咏叹调。诺伊迈斯特指出了几种使用咏叹调的声乐体裁，其中最重要的是歌剧、清唱剧和康塔塔。

诺伊迈斯特称之为“清唱剧”的德国体裁实际上是由圣经里的段落穿插着咏叹调构成，就像前面讨论过的“协唱咏叹调”。由于诺伊迈斯特的清唱剧样品不包括为宣叙调而作的诗句，它们在1695年还没有体现出新意。

尽管诺伊迈斯特把他的新型教会康塔塔和歌剧的片段做了比较，他的早期的康塔塔歌词与歌剧的场景不同，只使用一个人声，偶尔使用两个。它们的歌词不包括角色之间的对话。

起初，诺伊迈斯特似乎是在描述一首就像A.斯卡拉蒂谱写的那些意大利室内康塔塔歌词的德语版本。然而，他举了几个例子，提出了一些带有宗教内容的康塔塔，这些康塔塔最终在他1716年的宗教康塔塔歌词集里出版。这些歌词由两到四首咏叹调的歌词与类似数目的宣叙调歌词相交替。宣叙调和咏叹调的并列在以前的协唱咏叹调中也可以找到，而诺伊迈斯特的康塔塔歌词的新特点是：（1）它们只用有意识地在内容和表情上有联系的新写的宣叙调和咏叹调歌词，而在过去的咏叹调-康塔塔中宣叙调的歌词几乎总是取自圣经；（2）内容充实的宣叙调和咏叹调在康塔塔的核心有规律地交替，这与早先的作品也是不同的，那时的宣叙调一般都很短。

诺伊迈斯特在1697年离开莱比锡去其他一系列城市当牧师，在他去过的所有地方他都传播了这种新的康塔塔体裁。在1700—1701年，他汇集了他第一套完整的新风格的康塔塔歌词，全部都只由宣叙调和

咏叹调组成，为他出生地附近的维森费尔斯的全年礼仪的主日和重要的节日而作。这些歌词由约翰·菲利普·克里格尔（1649—1725）谱曲。但这些谱曲遗失了，我们只有克里格尔为一首没有宣叙调的较早的诺伊迈斯特歌词所谱写的音乐。

诺伊迈斯特的第一套新风格的康塔塔歌词在1704年以《代替教会音乐的宗教康塔塔》［Geistliche Kantaten statt einer Kirchenmusik］的标题被重印，意思是它们想要取代旧式的、传统的教堂声乐体裁——那些有或没有众赞歌歌词或旋律的协唱曲、咏叹调和协唱咏叹调。

1708年，诺伊迈斯特为卢多施塔特写了另外一套康塔塔歌词，由菲利普·海因里希·埃尔勒巴赫（1657—1714）和其他一些作曲家谱曲。在1711年和1714年，他又为埃森纳赫写了两套康塔塔，大部分由格奥尔格·菲利普·泰勒曼（Georg Philipp Telemann，1681—1767）谱曲。在他1721年移居汉堡之后，泰勒曼继续为诺伊迈斯特的康塔塔歌词谱曲。同时，诺伊迈斯特康塔塔歌词的类型也被很多其他宗教诗人采用，包括诺伊基尔希、科尼希、波斯泰尔、雷奇、拉姆巴赫、雷姆斯和弗兰克。到1720年代中期，他们的歌词已被德国几乎每一座路德教城市的作曲家谱曲。

从1708年的那套歌词开始，诺伊迈斯特在他的康塔塔脚本中包括了短小的声乐重唱的乐章。在1711和1714年的歌词中他加入了圣经的段落和众赞歌的诗节，由重唱或合唱队演唱，而且总是处于非圣经的宣叙调和咏叹调的中心。诺伊迈斯特这种扩展的康塔塔类型的一个很好的例子是《但愿使人有盼望的神》（W.43），泰勒曼1717年在萨克森-埃森纳赫的约翰·威尔海姆公爵的宫廷教堂里为之谱了曲。

泰勒曼的《但愿使人有盼望的神》的歌词结合了圣经的段落和诺伊迈斯特原来为宣叙调和咏叹调而作的诗歌。就像诺伊迈斯特和他的模仿者们的很多康塔塔一样，它遵循了一个布道的轮廓：一个圣经段落的陈述，对这个段落的解释，以及它所包括的训诫，有时被分成沉思和劝勉两个部分。

第一首合唱的歌词是陈述。它选自《罗马书》15:13："但愿使人有盼望的神，因信将诸般的喜乐、平安充满你们的心，使你们借着圣灵的能力大有盼望！"这段歌词是作为格言陈述的，也就是说，是一种权威的宣告，其余的歌词对它做出反应。

泰勒曼的第一首咏叹调的歌词包含了对圣经格言的解释："信仰和希望，安慰和力量是圣灵的工作。平安和喜乐，光和爱，都来自他的力量。我们有的一切好东西都是圣灵的礼物。"

就像在布道中常见的，请求分两步进行，第一步在第一首宣叙调中，是为我们自己的祈祷；第二步在第二首咏叹调和最后的众赞歌诗节中，包括一段对其他人的忠告。

诺伊迈斯特的康塔塔歌词类似于布道并不奇怪，因为作为一位路德教的牧师他每周都布道。他的新式康塔塔就在布道之前，而不是像在老式的教堂音乐的传统那样在"奉献经"的时候演唱。一般来说，他的康塔塔歌词与为特定主日或节日所作的康塔塔所需要诵读的福音书和使徒书有关。人们也期待布道对这些经文的诵读进行评论。

在这首康塔塔的第一首合唱的歌词中所包含的希望和喜乐的信息，被泰勒曼那精力充沛的节奏、两支圆号吹奏的扩展的琶音、以及合唱和小提琴的高音区所强调。泰勒曼在第一首咏叹调中的音乐，似乎从歌词Stärke（力量）和Triebe（本能）中引出了大部分创意，反映在弦乐八度重叠演奏的号角音型上，有时还用圆号来加强它。在泰勒曼的谱曲中，"喜乐"的概念激发了快速的跑动和短小的花唱。第二首咏叹调的情感是欢乐和乐观主义，由流行的节奏音型、强有力的速度和大调加以暗示。

泰勒曼在他的第一首合唱中结合声乐和器乐的手法吸收了1700年前后意大利北部为合唱和乐队而作的拉丁文宗教作品的风格。合唱是主调风格的，而乐队演奏强有力的节奏和活跃的音型，这在小提琴协奏曲中是很典型的，维瓦尔第的《光荣颂》便是一个很好的例子。就像在意大利的宗教作品中那样，整个配器包含了重叠合唱声部的做法，而不仅仅是十七世纪路德教派协唱宗教音乐典型的独唱者的四重唱。

泰勒曼的《但愿使人有盼望的神》中的两首咏叹调也反映了当代意大利宗教音乐的风格与形式。人们可以至少指出五点泰勒曼的康塔塔咏叹调与当时意大利的拉丁文宗教作品的咏叹调之间的相似之处：（1）泰勒曼咏叹调的扩展的段落是由持续有动力的节奏和标准化的和声进行（包括模进）来推动的；（2）它们是由两种东西的交替结构而成的，一个是开始和结束于相同和声的乐队回归段，另一个是开始于一个调而结束于其他调的终止式的声乐段落；（3）它们的和声运动的

最远的点位于作品的中部；（4）它们以一个短小的声乐片段（格言）开始，在一个短小的器乐插入段之后再详尽地陈述；（5）最后的声乐段落返回了开始时的音乐，但做了加工和移位，最初的声乐段落典型地终止在属和弦上，而最后的段落则结束于主和弦。

值得注意的是，这首康塔塔的两首咏叹调都没有采用歌剧式的返始咏叹调。在歌剧中，反复的部分总是包括两个声乐段落，第一个结束在属和弦上，第二个结束在主和弦上，两个段落被一个属调上的回归段隔开。当时典型的歌剧咏叹调的再现部分并没有和声上的调整或移位。因此，泰勒曼的两首咏叹调反映了前面讨论过的教堂咏叹调的影响，邦波蒂的独唱经文歌《温柔之花》中的咏叹调是典型的例子。

实际上，诺伊迈斯特的没有合唱的康塔塔，就像他的第一套作品那样，是在宣叙调和非返始咏叹调之间交替的，类似于当时的意大利独唱经文歌，只是它没有像独唱经文歌通常那样以一首"哈利路亚"结束，而且它的歌词是德文而不是拉丁文。开头和结束带有合唱的诺伊迈斯特的康塔塔很像当时意大利的合奏经文歌或一种仪式歌词的谱曲。尽管诺伊迈斯特没有提到过这些类似之处，他在1695年的讲演中的确包括了一首拉丁文康塔塔的歌词Me miserum！，那首歌词在1716年被重印在诺伊迈斯特的康塔塔歌词选集里，后来被泰勒曼谱曲。尽管诺伊迈斯特叫它"拉丁文康塔塔"，但它和意大利的独唱经文歌几乎没有什么区别。

来自意大利的最新的宗教音乐已经影响到了身在德国萨克森的泰勒曼和他的同事们，因为意大利的和在意大利接受训练的音乐家们已经出现在德累斯顿宫廷的音乐机构中。特别是由于萨克森选帝侯为了成为波兰国王而在1697年改宗了天主教。在宫廷内建立了天主教小教堂后，新的意大利宗教音乐涌入首都德累斯顿，萨克森的作曲家们受到影响是很自然的事。然而对于普通的路德教徒来说，歌剧而不是意大利教堂音乐作为新康塔塔的灵感来源而出现，这种看法引起了争论。

在他1704年的歌词选集里，诺伊迈斯特预料到了对他的新型康塔塔脚本的反对之声，因为它们很类似歌剧："几乎可以预料到，很多人会心中恼怒并发问，宗教音乐怎么能同歌剧协调一致。"他用一个修辞性疑问句来回答："这种诗歌尽管以戏剧性的诗句为样本，难道不可以被神圣化而献给崇拜上帝的仪式吗？"他还增加了三处《圣经》的引

文：哥林多前书14:7，提摩太前书4:5，腓利门书1:18。在第二处引文中，使徒保罗肯定了诺伊迈斯特的观点，那是路德教派的中心教义："上帝创造的一切都是好的，如果它是被带着感恩接受的，就不应被拒绝，因为那时它已被上帝和祈祷者的话赋予了神圣的意义。"在第一处引文中，保罗对比了说话和预言的相对用处，强调了交流信息的必要——"那里是一支笛子还是一把竖琴，如果它们不发出独特的音高，人们怎能知道是哪种乐器演奏的呢？"在最后一段引文中，保罗偿还了阿尼西母欠下的恩义，因为基督用上帝的恩典为我们赎了罪。这三段圣经的引文都暗示了歌剧的各种形式可以被神圣化，如果它们引导信徒接受上帝的恩典，用它们的力量来交流。通过这种力量来引起强烈的情感，歌剧的诗歌与音乐可以引导会众通过圣灵的仪式接受福音并得到救赎。约翰·谢列在莱比锡圣托马斯教堂的乐监继承人约翰·库瑙（1660—1722）在1709年写道，在教堂康塔塔中的宣叙调和咏叹调"寻求激起听者的神圣的信仰，爱、喜乐、悲伤、惊叹和类似的一些东西"。在1721年的著作《关于教堂音乐的偶然想法》中，路德教神学家戈特弗里德·沙伊贝尔热情地写道，音乐在打动教徒的情感方面的作用是与福音书一致的。他甚至赞同歌剧咏叹调可以在把原有的歌词换成宗教歌词后在教堂中表演。

对诺伊迈斯特的创新也有反对之声。当约翰·马特松（1781—1764）在1715年被任命为汉堡大教堂的乐正时，他与这个城市的拉丁学校的较老的乐监（音乐指导）约阿希姆·格斯滕毕特尔（1647—1721）在教堂康塔塔中使用宣叙调和咏叹调方面发生了冲突。在1726到1728年间，马特松与哥廷根的约阿希姆·梅耶尔（1661—1732）交换了两本讨论这个问题的小册子，尽管在前一本《新开场的管弦乐队》（1713）中，马特松采取了一种温和的立场："如果在这些教堂作品中表现出更多的节制，如果它们和乐队伴奏，甚至咏叹调和宣叙调，都是采取比室内或戏剧音乐所要求的更为严肃而扎实的态度来创作的话，那也是很好的。"约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（1685—1750）在回应"严肃而扎实"时强调了他的康塔塔中的高深的对位法。

巴赫的康塔塔

1723年巴赫在库瑙之后继任莱比锡的唱诗班主唱歌手，根据诺伊迈斯特开创的新的歌词形式，创作了五套全年的康塔塔。前两套康塔塔是以每周一首的速度创作的，大部分包括了重要的合唱乐章，"严肃而扎实"是它们的音乐的标志。

莱比锡的职位是巴赫最后的职位。他所有的工作职位都位于图林根和萨克森地区之内，他在那里出生和成长，在他的青年时代，新型的康塔塔也出现在那里。他生于埃森纳赫，他的父亲是那里的主要的城市乐师，诺伊迈斯特在那里写下了他的第三和第四套康塔塔歌词，由泰勒曼谱曲。1695年父亲逝世后，巴赫短时在附近的奥尔德鲁夫随哥哥生活和学习。1700年，他获得了汉堡附近的吕内堡拉丁学校的合唱助学金。1702年毕业后，巴赫回到他的出生地区担任了一系列的职务：魏玛的宫廷乐师（1703），阿恩施塔特的教堂管风琴师（1703—1707），米尔豪森的教堂管风琴师（1707—1708），魏玛宫廷的管风琴师，然后是乐队小提琴首席（1708—1717），科滕宫廷的音乐指导（1717—1723），最后是莱比锡的乐监和乐正（1723—1750）。在他到达莱比锡这个国际都市大学城和图书出版中心之前，他一直在小城市和地方宫廷工作，例如，阿恩施塔特只有三千八百人口，但却要雇用三位全职的教堂管风琴师。

巴赫一系列的职位概括地说明了他在音乐专业上的快速上升，首先特别得益于遍布图林根地区的家族关系网。直到移居莱比锡之前，他都通过他过人的管风琴技巧或比人们预期的更辉煌和更精致的新的宗教声乐作品的表演而轻易地获得了每一个职位。然而，在莱比锡，巴赫却是市政当局的第三选择，只是在泰勒曼和格劳普纳（1683—1760）拒绝之后，巴赫才获得这个职位，那两人都拥有十六世纪以来所有莱比锡乐监都具有的大学学位。莱比锡的职位不仅需要为这座城市的所有教堂指导音乐和管理乐队的乐手，而且还要在托马斯学校教拉丁文和修辞学这样的课程，并训练学生唱歌和演奏乐器。

在每一个职位上，巴赫都创作了超过工作所要求的数量的作品。他所创作的音乐通常与他所担任的职位相一致，这更多是因为表演的机会而不是工作的要求。这样，他在阿恩施塔特和米尔豪森，以及魏玛的早期所创作的作品便大多是管风琴音乐。当他在魏玛作为乐队首席获得对宫廷音乐家的管理权时，他开始创作更多的康塔塔。由于科滕的亲王和他的宫廷是加尔文教派的，巴赫在那里没有创作宗教康塔

塔，但是却创作了大量的室内乐和管弦乐曲，其中的大部分现已遗失。在莱比锡，巴赫忽视了他的教学职责而选择了创作和表演很多康塔塔，以及其他一些大型的宗教声乐作品。后来，当他的兴趣从他的教会职责转向时，他创作了各种其他体裁的作品。

巴赫在每一个职位上，一开始都怀有普遍的美好愿望，他总是比他的前任得到更丰厚的报酬。由于他的雄心勃勃的演出计划，他最终与某些个人发生了冲突。在各种情况下，巴赫都能继续向前和向上，直到莱比锡时期，他还是由于财务上的限制和无法获得他想要的德累斯顿宫廷的职位而受到挫折。

1707—1708年巴赫在米尔豪森开始创作多乐章的宗教声乐作品，采用老式的管弦乐伴奏：带有圣经歌词的协唱咏叹调，没有宣叙调和众赞歌的协唱曲。他的第一首康塔塔以一种新型的脚本为基础，有宣叙调和咏叹调，是1713年在魏玛开始创作的。在这个方面，巴赫属于第一批康塔塔作曲家。他为诺伊迈斯特的两部脚本谱了曲，但却更青睐于魏玛宫廷诗人萨洛莫·弗朗克（Salomo Franck，1659—1725）写的歌词，那是一种向新康塔塔形式的早期转换。巴赫开始用魏玛时期的康塔塔打出了他自己的方向，强调扩展的合唱，富于色彩的配器，以及对位的织体。

巴赫在莱比锡继续了这种倾向。他在那里的第一年所写的康塔塔逐渐以一种长的、精致而丰满的、用圣经歌词谱写的合唱开头，中间的几段包括一个以众赞歌为基础的乐章，结尾通常是一段简单四部和声的众赞歌。

巴赫在莱比锡的第二年（1724—1725）创作的一套康塔塔，大多是一些更广泛地以众赞歌为基础的作品。在这些众赞歌康塔塔中，巴赫通常把众赞歌的第一段和最后一段谱写成康塔塔的第一个和最后一个乐章，这两个乐章通常也加入众赞歌的旋律。大部分中间的乐章采取用众赞歌改写的诗歌作为歌词。这些改写一般保留了原众赞歌歌词的意义，但是改变了它们的措辞，以便形成诗歌的韵律来谱写咏叹调和自由的宣叙调。尽管这些中间乐章的音乐通常是自由创作的，巴赫在其中的一些也结合了众赞歌的旋律。较早期的德国众赞歌协唱曲总是不加改变地使用众赞歌的歌词，不包括明确地适合于谱写咏叹调和宣叙调的诗歌。在巴赫后期的众赞歌康塔塔中，只有八首使用了不加改变的众赞歌歌词，在这些作品中，很少的几段宣叙调在节奏上是夸

张的，因为众赞歌的歌词是押韵的。尽管写得较晚，《上帝是我们坚固的堡垒》（A.125）是巴赫作于1724—1725年典型的的众赞歌康塔塔，它混合了基于众赞歌歌词与旋律的合唱、宣叙调、咏叹调和一首没有基于众赞歌的二重唱。

弗朗克的康塔塔歌词《一切都是上帝所生》（1715）与巴赫《上帝是我们坚固的堡垒》BWV 80最后版本（约1735—1747）的对比	
弗朗克的歌词，1715	《上帝是我们坚固的堡垒》BWV 80
	1. “坚固的堡垒”众赞歌幻想曲
“一切都是上帝所生”，咏叹调	2. “一切都是上帝所生”和“带着我们的力量”结合在一首咏叹调中，并增加众赞歌的定旋律
“考虑一下”，宣叙调	3. “考虑一下”，宣叙调
“走进我的心房”，咏叹调	4. “走进我的心房”，咏叹调
	5. “尽管这个世界”，众赞歌合唱
“站着吧”，宣叙调	6. “站着吧”，宣叙调
“这是多么幸福”，咏叹调	7. “这是多么幸福”，二重唱
“用我们的力量”，众赞歌诗节	8. “现在让上帝的话”，众赞歌，和声化

巴赫的《上帝是我们坚固的堡垒》（BWV 80 ）的诞生，横跨了二十五个年头。康塔塔的歌词包括三首咏叹调和两首宣叙调，选自巴赫1715年在魏玛谱写过的萨洛莫·弗朗克写的一部脚本（巴赫谱写的音乐已经失传）。在莱比锡，大约1727—1731年间，巴赫把弗朗克的歌词加入了一首更大的众赞歌康塔塔中，他增加了一个开头的乐章，用这首众赞歌的第一段歌词谱写了一首建立在马丁·路德的主旋律之上的四部和声的合唱。众赞歌的第二段歌词作为合唱的定旋律来演唱，同时采用弗朗克第一首咏叹调的歌词。这个版本只有第一乐章和第二乐章的开头幸存。最后，大约在1730—1740年代的中期，巴赫用一首为合唱与乐队而作的雄伟的众赞歌幻想曲替代了开头乐章的简单的众赞歌合唱。而且他还把另一首以众赞歌为基础的合唱放到了这首康塔塔的中间，既从原来的莱比锡版本中保留了它，又重新创作了它。上面的图表总结了巴赫的《上帝是我们坚固的堡垒》在弗朗克的康塔塔歌词与最后版本之间的关系。

以诺伊迈斯特为先锋的新型康塔塔通常在定位和内容上都与布道相联系，巴赫的《上帝是我们坚固的堡垒》也不例外。

首先，关于康塔塔的定位，下面的图表列出了巴赫时期莱比锡的宗教改革日（10月31日）的崇拜仪式的顺序，在这一天要演唱《坚固的堡垒》。管风琴前奏曲可以说是巴赫此类精致的众赞歌改编曲之一，将在本章随后讨论。典型的经文歌和慈悲经是选自大量的十六世纪和十七世纪初的“古风格”［stile antico］作品，巴赫继续在莱比锡的教堂中使用。众赞歌由在管风琴的伴奏下由会众演唱，可能前面还有一段管风琴前奏曲。在仪式的这个顺序中，两首众赞歌在康塔塔和布道之间使用，但在一年的其他节日的顺序中，康塔塔是直接在布道之前唱的。一些更长的康塔塔被分成两个部分，第一部分在布道之前唱，第二部分放在布道之后。

巴赫生前莱比锡的宗教改革节的主要崇拜仪式的顺序
六点敲钟
七点开始点蜡烛
管风琴前奏曲
经文歌
慈悲经（协唱音乐）和荣耀经（吟诵）
众赞歌：
短祷：用德语，特定的经文
使徒书：帖撒罗尼迦后书，2∶3–8
众赞歌：
福音书：启示录，14∶6–8
信经：（表达方式不指定）
康塔塔：
众赞歌：《我们全信一个上帝》
众赞歌：
布道：以福音书为基础
感恩赞：演唱用鼓号伴奏
众赞歌：《现在感谢上帝》
短祷：另一次，用德语
主的祈祷
奉献的祈祷
众赞歌：（不指定）
祝福
众赞歌：《坚固的堡垒》和其他

其次，至于内容，巴赫的《上帝是我们坚固的堡垒》是与布道相联系的，布道会对当天指定的读经福音书和使徒书进行详细的阐述。莱比锡的宗教改革日要读的使徒书是《帖撒罗尼迦后书》，2:3-8，全文如下，译自路德的德语圣经：

> （3）人不拘用什么法子，你们总不要被他诱惑，因为那日子以前，必有离道反教的事，并有那大罪人，就是沉沦之子，显露出来。（4）他是抵挡主，高抬自己，超过一切称为神的和一切受人敬拜的，甚至坐在神的殿里，自称是神。（5）我还在你们那里的时候，曾把这些事告诉你们，你们不记得吗？（6）现在你们也知道，那阻拦他的是什么，是叫他到了的时候才可以显露。（7）因为那不法的隐意天已经发动，只是现在有一个拦阻的，等到那拦阻的被除去。（8）那时这不法的人必显露出来，主耶稣要用口中的气灭绝他，用降临的荣光废掉他。
>
> 诵读的福音书是《启示录》14:6-8
>
> （6）我又看见另有一位天使飞在空中，有永远的福音要传给住在地上的人，就是各国、各族、各方、各民。（7）他大声说："应当敬畏上帝，将荣耀归给他，因他实行审判的时候已经到了。应当敬拜那创造天地海和众水源泉的。"（8）又有第二位天使接着说："叫万民喝淫邪、大怒之酒的巴比伦大城倾倒了！倾倒了！"

今天可能会使我们感到震惊的是，路德把教皇解释为"罪人"，用巴比伦代表罗马。这两段代表一种预言，认为主的第二次降临要在天主教会被宗教改革推翻后才会发生，在宗教改革日上庆祝的就是它的开始。这种对读经的阐释解释了巴赫《上帝是我们坚固的堡垒》中的大量对战斗的隐喻，其中的"古老的、邪恶的敌人"，魔鬼或反基督者，代表了教皇。歌词和译文发在补充的网页上，与反对这个邪恶敌人的斗争有关的词句是很容易辨认的。

像大部分康塔塔的歌词一样，《上帝是我们坚固的堡垒》被组织的像一次布道，或者像两次布道。第一首合唱的众赞歌诗节作为一种格言，一种需要加以考虑的话语代替了读经。弗朗克为第二乐章写的歌词可以被理解为对第一首合唱歌词的解释，尽管它最初不是为这个目的而写的。宣叙调（第三乐章）包含了一种反思（想想吧，上帝的孩子……），第四乐章的咏叹调是一种劝勉，让耶稣进入你的内心世界，把魔鬼赶出去。中间的合唱"如果世界充满魔鬼"用众赞歌的第二段

歌词代替了读经，但这次是直接跟着一段劝勉（“站在基督有血痕的旗帜旁边”）以及一种祝福（“赐福于他们……”）和誓言（“他们将坚守上帝之言”）。

巴赫的音乐使用情感的语言，强调了每首歌词的情感层面，使听众可以通过圣灵的祷告接受圣言并获得恩典。正如巴赫在他的个人圣经的页边所写（在“历王纪”之二5:13的旁边）“伴随着虔诚的音乐，上帝总是显示他的恩典”。

第一首合唱是强有力而庄严的，由上行的抑抑扬格（UU—）的节奏和二短音步的抑抑扬格（UUU—）为主导。三支双簧管齐奏与低音提琴和管风琴脚键以卡农的形式结合在一起——众赞歌旋律用定旋律的风格逐句地以卡农形式呈现，给人带来强有力的印象，就像众赞歌的前三个音那样，重复一个单音，引起了带重音的演奏。第一首合唱的四个声部持续地用一系列模仿主题相缠绕，这些主题来自众赞歌的各个乐句，同时，一个来自众赞歌的第一句的主要的主题从头到尾不断地出现。大提琴的持续的低声部另外编织了一个独立的对位线条。这种技术——众赞歌旋律作为定旋律和一系列模仿处理的主题的同时呈现，在巴赫的以众赞歌为基础的合唱中是常见的——是从管风琴众赞歌幻想曲的传统中借鉴而来的。

另一首协唱式的众赞歌合唱“如果世界充满魔鬼”，采用了众赞歌做定旋律，由整个合唱队用八度强有力地唱出，与一种协奏曲风格的乐队前景相对，旋转而激动的音型想明确地唤起“世界充满魔鬼”的意象，一种充满感情的意象以音乐图解的方式表现是巴赫时代的德国作曲家典型的处理手法。

在带有众赞歌定旋律的咏叹调“一切都是上帝所生”的歌词中，重要的有表情的词是“胜利”“战斗”“鲜血”“征服”和“占领阵地”，全都是对与魔鬼战斗的隐喻。因此，巴赫用了小提琴快速的和不断的三和弦琶音音型，令人想起小号的战斗信号，加强了他对不屈不挠的号角般的乐思的精心制作的轮廓。它伴奏着由男低音演唱的扩展的花唱和女高音演唱的顽强的定旋律。这些音乐创意增进了音乐中的诸如激烈的和进攻的概念，与歌词的类似概念是相配的。

另一方面，歌词的意义和情感在两首宣叙调中的有力呈现，是通过巴赫的高度曲折变化的表达来完成的。这是这个时期德国声乐作品中特有的一类宣叙调。约翰·马特松在他的论文《完美的乐正》

（1739）中给出了一个准确的论证，说明这种错综复杂的、有时是夸张的朗诵是如何能够传达和阐明德语的精致的句式结构的，其中，音调的曲折变化是语言传达的关键。用巴赫谱曲中的节奏和曲折变化来说出这些宣叙调中的德语词，令人信服地说明了他那个时代的路德教传道者充满激情的讲演会是什么样的。

女高音咏叹调“走入我的心房”的歌词发展了对浪漫的爱情和婚姻的隐喻，作为一种对信徒和基督之间结合的象征。在新型的路德教康塔塔中很爱用这种隐喻，它反映了虔信派文学的影响。巴赫在谱曲时从意大利歌剧借用了一种音乐的传统主题——西西里咏叹调的一些方面，诸如 $\frac{12}{8}$ 拍、中速的、协和的和声，以及一种流动而华丽的声乐线条。

巴赫在谱写二重唱“他们有福了”的比较松弛和平静的歌词时利用了另一种歌剧的传统主题——田园风格，这是使用狩猎双簧管（一种次中音的双簧管）而引起的，它模仿了牧人的风笛，开头的I-IV-I的和声的开场白，以及文雅的旋律的和节奏的轮廓。

然而，女高音咏叹调和二重唱都没有使用歌剧的返始形式。相反，巴赫与他同时代作曲家的路德教康塔塔最常见的实践相一致，把这些段落做成了各种版本的回归曲式（ritornello form，教堂咏叹调的正式手法），这种曲式在较早的维瓦尔第时代的意大利的拉丁文宗教作品中使用。B小调的女高音咏叹调包括四个转调的声乐段落（和声的运动是i-v，v-III，III-iv和V-i），不包括引入性的声乐的格言式乐句。四个转调的声乐段落被五个调性稳定的回归段所环绕，它们分别在i，v，III，iv和i上。第一句歌词在结尾的返回（第28—34小节）谱写成第一个声乐段落的一种版本，它和通常一样加以变化，用一个结束性的主和弦终止取代了原来到属调的转调。G大调的二重唱也有四个声乐段落（I-V，I-vi，ii-V和I-I），不算格言乐句，由五个回归段所环绕（I，V，vi-iii，V和I）。其中的最后一个是第一个的重复，由记谱的“从记号处开始”［dal segno］所提示。

尽管巴赫在莱比锡的头几年中每年都要写大约六十首康塔塔，他的创作步伐在1725年春天还是放慢了。巴赫的第三、四、五套全年的康塔塔甚至写得更慢，部分原因是由于他已有大量的作品可供给使

用，另一部分原因是，他和莱比锡市政厅的冲突导致巴赫对他的日常宗教职责失去了热情。尽管他继续创作协唱性的声乐作品，包括为莱比锡教堂随后几十年的需要而创作的几部大型作品，巴赫开始花更多的时间献身于以器乐为特征的公众音乐会，这一点我们随后将要讨论。

从1730年代开始，在路德教德国的其他地方，巴赫这种康塔塔的明确的风格特征——严格的对位、几个动机的紧张的精雕细刻、增进一种独特的音乐隐喻和每段中与情感表现的联系，以及高度灵活的、修辞夸张的宣叙调——在年轻的作曲家和教徒中间正在失去支持，他们逐渐受到适度、清晰和自然这样一些中产阶级启蒙运动的理想的影响。1737年，在汉堡的作曲家和音乐评论家约翰·阿道夫·沙伊贝（1708—1776）发表了对巴赫的一段攻击，他在其中写道：

> 如果他能更加令人愉快，如果他不因晦涩和混乱的风格而使自己的作品失去自然的因素，如果他不因过分追求艺术性而使其作品中的美黯然失色，这位伟人将会受到所有国家的钦佩……这不仅使他的作品失去了和声的美，而且完全掩盖了全部旋律。所有的声部都要彼此照顾，又具有同等的难度，这就使人认不出谁是主要的声部……晦涩使他从自然走向矫柔造作……

尽管巴赫有很多有才能的捍卫者，在他的生前身后，他肯定能看到一个时代正在走向终结。

新教的清唱剧和受难曲

新教的清唱剧与新型的康塔塔一起，是巴洛克时期最后两种创新体裁中的另一种。它来自较老的路德教受难曲的传统：历史曲［historia］和宗教对话曲［sacred dialogue］，它们反过来影响了路德教受难曲中的重要的变化。

新教的清唱剧在十八世纪初兴起于德国。它与起源于意大利的天主教清唱剧的不同，在于它有很多的合唱贯穿始终，不是只在结尾，而且它由整个合唱队而不是只由独唱者组成的小组演唱。就像天主教的那种类型，一首新教的清唱剧一般不同于一首康塔塔的地方在于它的长度，它的角色的呈现，以及通过对话、叙述或沉思来呈现一个事件。所有这些不同的特点很早就出现在路德教的受难曲中了。

在基督教中，"受难"一词（来自拉丁语passio，意为"苦难"）被用来指基督在最后的晚餐的夜晚到钉十字架之间所遭受的苦难。这些事件记录在四部福音书中，从中世纪起就被加进了复活节前一周的仪式中。中世纪早期，特别的吟诵公式被用来演唱这些歌词，不同的歌手被指派演唱故事中不同人物的话语，包括叙述者，通常被指定为福音书传道者之一。到了十五世纪，复调的合唱被用来代表群众，受难戏剧带有歌唱和附加的歌词在户外的舞台上表演。到了十六世纪，全部的受难曲歌词都被谱写成复调。

1600年以后，受难曲的发展大都集中在欧洲的路德教的德语地区。用音乐来呈现受难的故事属于一种叫做"历史曲"［historia］的更大型的体裁——一种用音乐和一些对话对圣经进行叙述。十七世纪初，路德教的"历史曲"体裁包括了复活节和圣诞节故事，以及受难情节的音乐表现，创作"历史曲"的路德教作曲家开始把通奏低音伴奏加在圣咏的吟诵上。海因利希·许茨为复活节（1623）、受难故事（约1645）和圣诞节（1664）而作的"历史曲"显示了一些脱离仪式圣咏传统的自由，而且包含了各种有伴奏的独唱歌曲的流行形式。

大约在十七世纪中叶，在康塔塔的发源地萨克森和图林根，非圣经的歌词被加在"历史曲"中，而且它们的题材范围也扩大了。由此而产生了一种经常被称为actus oratoius或actus musicus的作品，其中可能

采用基督一生的各种事件、一个《旧约》中的故事、或者一位圣人的生平。例如，马蒂亚斯·韦克曼的《托比亚斯和拉奎尔的对话》（1665）被改编成一系列短小对话的小插曲和器乐的回归段相对比。在对话内部，独唱声部在持续的段落中结合了宣叙调、咏叙调和咏叹调的风格，由通奏低音伴奏。唯一的重唱段落是最后的三重唱，采用弦乐的模仿织体。贾科莫·卡里西米的较短的拉丁文对话或对话经文歌是这类德国作品的明显的样板。

在吕贝克的迪特里希·布克斯特胡德的晚间音乐崇拜（每周一次的晚间教堂音乐会）显然把更大的任务给予了合唱。尽管他的音乐遗失了，幸存的脚本显示，《拉姆斯的婚礼》（Die Hochzeit des Lamms，1678）和另外两首作于1705年的作品都是由合唱、宣叙调、分节咏叹调和众赞歌的谱曲混合而成的。

在十八世纪初，汉堡成为德国新教清唱剧创作的中心。1704年，莱茵哈德·凯泽的《流血和死亡的耶稣》尝试了一种新的方向，全部用戏剧性的对话来讲述受难的故事，没有叙述，用新写的、戏剧风格的诗歌作为歌词，没有对圣经的引用，反映了埃尔德曼·诺伊迈斯特的新康塔塔歌词和意大利风格的天主教清唱剧的特点。当这部清唱剧在汉堡大教堂演出时，脚本作者克里斯蒂安·弗里德里希·胡诺尔德遭遇到牧师和市政当局的强烈反对。结果，这样的作品在1715年约翰·马特松成为大教堂的乐正之前便很少被人听到。

作为汉堡大教堂1715—1728年的乐正，马特松每年都上演几部清唱剧，并创作了他自己的二十六部清唱剧。它们的主题并不局限于受难故事，而是与很多其他的宗教节日和圣经中的一些事件有联系。它们的歌词大部分由新诗组成，偶尔有圣经的引文和众赞歌的诗节。它们的音乐把歌剧的宣叙调和咏叹调与声乐重唱和很多的合唱结合在一起。马特松的第一部清唱剧《我们的主和救星耶稣基督的诞生和化身》（1715，第二部分见W.44）便是一例。

这部作品的歌词是一位无名作者改编的，也许就是马特松自己作的。像当时的意大利清唱剧那样分成两个部分，通过结合圣经的叙述表现了圣诞的故事（“列王纪上”11:29和“路加福音”2:4-16），为咏叹调和二重唱而新写的诗歌和众赞歌的诗节，提供了对故事的评论。作品中有三首协唱式的、非众赞歌的合唱，一首（在第一部分）从第50

首诗篇中选取了歌词，其他两首（在第二部分）的歌词是"路加福音"中天使们和牧人们所说的话。

六首咏叹调全在第一部分，五首采用了一种教堂咏叹调的形式设计，前面已经解释过。一首独唱咏叹调和最后的二重唱使用了歌剧中的返始咏叹调形式。清唱剧中的咏叹调和重唱对歌手的技术要求是适度的，但是它们通过音乐的创意有效地表达了歌词中的主要情感，就像这位情感论的主要理论家会在一部作品中所期待的那样。

首先，马特松的上述作品中的合唱是与意大利式的清唱剧有区别的。在第二部分的天使与牧人的合唱中，就像在第一部分的反省式的合唱（歌词选自诗篇50:2-3）中那样，马特松把它的模仿式织体建立在扩展的主题之上。

所有马特松后来的清唱剧都以新写的脚本为基础，而没有用《圣经》的经文。除了一首，其余全都是在1729年前完成的。尽管没有倾向于更长和更精致的合唱的趋势，但很多的合唱乐章在这些作品中仍然是很突出的。除了简单的、主调风格的众赞歌诗节的谱曲之外，马特松的合唱倾向于对位的织体，有一些运用了可变对位，有一个或两个对题的赋格或卡农。他的几首合唱基于众赞歌的歌词和旋律，结合了定旋律和模仿手法，就像在J.S.巴赫的众赞歌康塔塔中那样。从他的圣灵降临节清唱剧《仁慈的使命》（1716）开始，马特松经常把一首咏叹调与合唱结合在一起，最常见的是用合唱演唱第一段来代替咏叹调的再现部分。

马特松在汉堡作为清唱剧作曲家的主要后继者是格奥尔格·菲利普·泰勒曼，他从1722到1767年每年写一首受难曲，以及其他主题的十首清唱剧。J.S.巴赫的二儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1714—1788）为汉堡的教堂写了二十七首受难曲和清唱剧。此外，乔治·弗雷德里克·亨德尔的英语清唱剧可以被看作汉堡清唱剧传统的一种略有关系的分支，至少在某些方面是这样。

亨德尔的清唱剧

尽管亨德尔在1707—1708年到达英国之前写过两部意大利语的清唱剧，但他的英语清唱剧与意大利清唱剧的区别在于它们有很多合唱。当然，这方面的先驱是亨德尔的老师莱茵哈德·凯泽以及他的两位终生好友马特松和泰勒曼所创作的汉堡清唱剧。泰勒曼1725—1726年在汉堡出版的两首康塔塔中的段落后来出现在亨德尔的《弥赛亚》（Messiah，1742）和《所罗门》（Solomon，1749）中。

1732年亨德尔把他在1718年写的《以斯贴》［Esther］重新搬上舞台，它最初是为舞台而作还是音乐会表演而作已不得而知。当1732年公众的舞台演出被教会当局禁止时，亨德尔把它进行扩充后，作为一部清唱剧上演了它的音乐会版本，其中包括了他早年写的加冕颂歌和为安妮女王而作的生日颂歌。这次演出的成功促使亨德尔立刻拿出了清唱剧《底波拉》［Deborah］，其中的大部分乐章来自他的早期作品的快速拼凑，填入的新歌词是诗人萨缪尔·汉弗莱写的。不久以后的1733年，亨德尔创作了他的第一部不是专为舞台演出而创作的英语清唱剧《阿塔利亚》，其中大部分音乐是新创作的。

《阿塔利亚》引入了亨德尔清唱剧的两个新特征，它们都是马特松的汉堡清唱剧中的特点——直接引入合唱的咏叹调和非返始的咏叹调。第一幕的咏叹调“当暴风雨”是以合唱结束的。“啊，犹大”一段提供了一个扩展的再现部分。这创造了一种咏叹调与合唱的结合，就像马特松在他第二首清唱剧（1716）之后的每一首中所做的那样。在亨德尔的《阿塔利亚》中，另有三首咏叹调也是以合唱结束的，尽管没有使用再现。这些咏叹调没有用歌剧中的返始形式，而是用了马特松和他的德国路德教的同时代人爱用的那种与教堂咏叹调有联系的非返始形式之一。在《阿塔利亚》中另有七首咏叹调使用了没有合唱的非返始形式，还有五首是返始咏叹调。

亨德尔清唱剧中的返始咏叹调的比例随着时间在减少。他的非返始咏叹调大部分是二部曲式或是部分的或有变化再现的回归曲式。亨德尔的咏叹调和重唱的表情语言是意大利正歌剧式的，就像在这个时期的汉堡和意大利风格的清唱剧中那样。

亨德尔的很多清唱剧中的合唱与汉堡清唱剧的类似，因为它们经常出现用协奏曲那样的弦乐写法伴奏的慷慨激昂的合唱与赋格的呈示部相交替，其中有些采用扩展的主题。这三个特点——咏叹调与合唱的结合、非返始咏叹调、雄壮的赋格合唱——在之后的亨德尔清唱剧中总是可以找到。

在他的清唱剧中，就像在他的歌剧中那样，亨德尔偏爱汉堡的习惯用法国序曲开头，而不是用意大利式的歌剧序曲（辛浮尼亚），并且用器乐乐章来暗示或描绘情节。

亨德尔清唱剧的其他典型特征还有划分成三幕和使用戏剧性的脚本，除了《以色列人在埃及》［Israel in Egypt］、《弥赛亚》和《应时清唱剧》［Occasional Oratorio］，它们是以《圣经》的"旧约"或"启示录"为基础的，他的听众们在其中察觉到以色列人和英国人之间的一种相似——都是上帝的选民。他还有七首作品可以被称为"世俗清唱剧"。

尽管既参与情节也参与评论的合唱很突出是早在汉堡清唱剧中就有的特点，亨德尔的那些更长和更复杂的合唱肯定从英国赞美歌中吸取了很多东西，特别是庆典场景或宗教仪式场景的那些赞美的合唱。所有类型的合唱——简单的和主调和声式的、厚重的、赋格式的、以固定反复为基础的、自由模仿的和各种元素结合在一起的——都用了自由的或插段式的模仿，经常每次只用一两个声部演唱，与凯泽、马特松和泰勒曼的清唱剧合唱惊人地相似。

从1732—1733年开始，亨德尔在歌剧院里作为一种整晚的娱乐活动为买票的观众上演他的清唱剧。于是，这些作品就比汉堡清唱剧长了好几倍，汉堡清唱剧是为分开主日仪式的布道而设计的，最长不过八九十分钟。由于他的清唱剧不是路德教仪式的组成部分，亨德尔省去了汉堡清唱剧包含众赞歌谱曲的习惯做法。亨德尔在他的清唱剧中使用的典型的表演规模是四到九个独唱者，十七至二十四人的合唱队和三十五至四十人的管弦乐队。

亨德尔清唱剧的流行导致了这位作曲家的财政收入的获益，特别是由于不需要有舞台布景、服装、或要价昂贵的意大利歌手。但是，尽管1732—1733年他的清唱剧的演出很成功，亨德尔还是返回了歌剧的创作。只是当他1738—1739年的歌剧季购票者极少而不得不取消

时，他才写了他随后的两部圣经题材的清唱剧《扫罗》和《以色列人在埃及》，它们在1739年的国王剧院多次上演。

亨德尔的《扫罗》（A.126）在最初印制的脚本上被称为“清唱剧或宗教戏剧”，它分为三幕，由一系列不连贯的戏剧片段组成。故事基于《圣经》“撒母耳纪上”中的段落，经文的叙述被改写成对话。同样的段落也被包括在凯泽作于1717年的一部较早的清唱剧《胜利的大卫》中。亨德尔一定知道凯泽的这部清唱剧，《扫罗》像《胜利的大卫》一样使用了一个键盘驱动的钟琴这种极少见的乐器，而且都是在同一个地方，在赞美大卫从战场凯旋而归的女声合唱中使用。

在《扫罗》中，亨德尔的音乐从始至终强调了脚本中的人物之间的对比，一个是因嫉妒而趋于疯狂的悲剧性的老国王扫罗，另一个是年轻的、随着故事的展开而获得力量并成熟的大卫。此外还有扫罗的傲慢的大女儿米拉和热情的、与大卫落入情网的小女儿米甲之间的对比。

在《扫罗》的一些地方，亨德尔用主调风格处理了合唱，并集中于有力的朗诵性音调上。在另一些地方，他用对位手法写作，但是他的赋格主题来自歌词的节奏和变化。有时合唱代表了以色列人民，他们参与了剧情，就像在这部清唱剧开始时大卫战胜腓力斯丁人时大规模的庆祝合唱那样（A.126a）。在其他时候，合唱提供了沉思和评论。如“哀悼吧，以色列”（A.126c），在那里，亨德尔典型的计划得很好的增长效果，有助于通过音乐上增强的华丽音型，造成一种修辞上的安排。

第三幕开始的“扫罗改装在隐多珥见女巫”一场（A.126b），亨德尔用带伴奏的宣叙调精彩地描绘了扫罗悲剧性的衰落。而女巫则用了怪异的、韵律上令人不舒服的咒语般的咏叹调。

1739年以后，亨德尔和其他合伙人每年都制作清唱剧来演出，直到他去世。到了1752年，除了少数例外，亨德尔每年写一部新的英语清唱剧。他每年的演出系列也总要包括几部旧作的重新上演。他的新清唱剧在新风格的探索上并没有走得太远。大量的自我借用和越来越多地使用动机、主题、前奏或间奏、伴奏，以及早在卡里西米和斯特拉德拉等作曲家就已使用的完整乐章，保持了亨德尔清唱剧风格上的稳定。在一个社会、经济和政治急剧变化的时期，亨德尔的清唱剧风格的稳定也稳定了他的听众。它们很快成为英国的崇拜偶像，亨德尔

的朋友和崇拜者约翰·霍金斯（1719—1789）在他的著作《音乐的科学与实践的通史》（1776）中写了一段有代表性的评价，反映了英国贵族和中产阶级在帝国财富增长的时代对他们自己和他们的国家的看法。

> 直到亨德尔从反面教给他们之前，没有人知道音乐是能够表达这种高贵而伟大的情感的，或者音乐和诗歌一样有着一种崇高的东西。我们把这种发现归功于这个伟人的天才和创新能力。没有理由怀疑，只要对音乐的爱继续存在，他的作品中大量的这种例子，将继续引起明智的听众们的敬意。

亨德尔清唱剧的每年的上演并没有随着作曲家1759年的去世而停止。相反，它们也许成为了公众音乐厅曲目中永久保留的第一批作品。结果，亨德尔的名声从未衰减。甚至在他生前，他已被尊为不朽的天才。1751年他的一座塑像（图16-2）被立于沃克斯豪尔花园，和十七世纪的伟大诗人约翰·弥尔顿的塑像并肩而立。他死后，被埋葬在西敏寺大教堂的"诗人之角"，并在那里放了他的另一座塑像。一年后，约翰·梅因沃林出版了亨德尔的传记，这是第一部单独为一个作曲家而写的传记。1784年，萨缪尔·阿诺德开始出版亨德尔的作品全集，这是首次尝试。到这项工作中断，已经出版了六十卷。



图16-2 亨德尔的塑像，1751年立于沃克斯豪尔花园

于是，亨德尔的清唱剧给我们提出了一种历史的悖论。它们的音乐风格是深深植根于早期现代的最后几十年的（巴洛克晚期），但是，在回顾中，我们又能看到，在它们的社会文化功能和它们的接受中，有几个现代音乐文化的重要特征：

·为付费听众的音乐会表演

·过去的音乐作为一种超越时间的经典被永久地保存在曲目中

·一种音乐的体裁和风格被当做一种国家的象征

·音乐被赋予天才的属性，建立在伟大的文学的基础上

·一个作曲家被尊为不朽，甚至在他去世前

·一种支持传统、版本、评注和传记的系统

巴赫的受难曲和清唱剧

尽管约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的受难曲和清唱剧的上演和当时的接受度仍然是在路德教仪式的传统之内的，但他受难曲的规模和范围所展示出的创新和亨德尔的清唱剧是相似的，后来它们也被奉为一种民族文化的象征。

巴赫的清唱剧与他的康塔塔有着相似的长度，不同之处只是在清唱剧的范围内包括了一种情节或带对话的叙述。对圣经文本的广泛运用使巴赫的清唱剧与路德教的"历史曲"和受难曲相联系。全部三部清唱剧——为圣诞节、复活节和升天节而作——在音乐上非常依赖于原来创作的康塔塔，特别是世俗康塔塔，只是原词被新词所替换。《圣诞清唱剧》实际上是一套六首康塔塔，基于六个圣经场景，为圣诞节和显圣节之间的六次不同的宗教仪式所用。

巴赫的受难曲也是作为耶稣受难日的宗教仪式的一部分而创作的。他创作了三部，基于《马太福音书》《约翰福音书》和《马可福音书》（仅歌词幸存），也许还写了一首以《路加福音书》为基础的受难曲，不过，巴赫手稿中幸存的这部路加受难曲是另一位作曲家的作品。

巴赫的《马太》《约翰》《马可》三部受难曲今天被称为"清唱剧受难曲"，因为每一部都是带有清唱剧特点（非圣经内容的宣叙调和咏叹调）的圣经内容的受难曲。它们结合了宣叙调、咏叹调和合唱，用新写的歌词评论或沉思福音书中提供的内容，这些形成了作品的叙述和戏剧的核心。此外，巴赫还增加了大量用传统旋律谱写的众赞歌、简单的四部和声、或用精致的康塔塔合唱的手法写成的众赞歌幻想曲。

巴赫全部的受难曲都是很扩展的作品。《马太受难曲》是他最长的作品，现代的表演要花大约两个半小时。它的首次演唱是1727年4月11日在莱比锡的圣托马斯教堂，1736年，这部作品做了修改和扩充，在第一部分结束时增加了一首大型合唱，并把演出的人员分为两组。歌词是莱比锡诗人克里斯蒂安·弗里德里希·亨利希（他的笔名是皮坎

德）所作的一部受难清唱剧，通过增加圣经的词句和众赞歌得到扩展。

巴赫的《马太受难曲》由分成两大部分的十五个场景组成，每部分有自己的引子，两部分之间是布道（见下面的提纲）。每个场景由一个圣经段落组成，包括福音书传道者的叙述和对话，参与者所说的话，以及随后的评论、反思和劝勉。因此，每一个场景都类似一个小型的康塔塔，或一次小型的布道。场景1可以作为一个例子（A.127）。

《马太受难曲》的提纲：

第一部分

引子：1-3，合唱引出主题。钉十字架被预言

场景1：4-7，妇女们给耶稣涂油

场景2：8-10，犹大拿了三十块银币

场景3：11-17，最后的晚餐

场景4：18-20，基督在橄榄山上

场景5：21-25，在客西马尼园守夜祷告

场景6：26-29，耶稣被出卖并被俘

第二部分

引子：30-32，耶稣被带到该亚法那里

场景7：33-37，耶稣被审问

场景8：38-40，彼得不认耶稣

场景9：41-46，耶稣被带到彼拉多面前，犹大自尽

场景10：47-50，彼拉多认为耶稣是无辜的，但群众要求把他钉十字架

场景11：51-54，耶稣被鞭打

场景12：55-58，古利奈人西门扛耶稣的十字架

场景13：59-62，耶稣被带到各各他并被钉十字架

场景14：63-65，地震，耶稣被从十字架上取下

场景15：66-68，耶稣被安葬在一个密封的墓里

首先，故事由福音书传道者的宣叙调和合唱的直接讲述来呈现，合唱代表门徒，低男中音代表耶稣，都用宣叙调。伯大尼的女人把贵重的香膏浇在耶稣的头上。门徒们反对这种浪费，因为香膏可以卖钱救济穷人。然而耶稣捍卫了妇女，说“常有穷人和你们同在，只是你们不常有我”。所有这些话都来自《马太福音书》。然后是一段用皮坎德的词谱写的宣叙调和咏叹调。在宣叙调中，这个场景被总结（“你的门徒愚蠢地争吵”），被解释（“这个拿着香膏的虔诚的女人是为你在坟墓中安葬做准备”）和被运用（“那就让我把双眼的泪水，浇在你的头上”）。咏叹调带着个人情感回应了这段经文（“忏悔和自责折磨着两颗有罪的心，但愿我的眼泪可以成为对你的涂油，忠实的耶稣”），象征着通过圣灵的仪式在情感上对《福音书》的接受。

巴赫为场景1的总结性的咏叹调“忏悔和自责”所写的音乐通过创意的元素反映了歌词中所暗示的忧伤与温柔的混合：升F小调的选择（按照马特松的说法，特别适合于悲伤和爱情）；轻柔的力度；中庸的慢速；不协和音；半音化；下行的轮廓，包括半音下行四度；单个小节中的一种流行的抑扬抑格的节奏组织，重音居中（一种下行的诗歌音步，暗示生活中情绪的减退），增加了$\frac{3}{8}$拍节奏的细节$\frac{3}{8}$ ♪ | ♩ ♪；下行的连线的跳音，特别是各种七度这种表现痛苦的不协和音程；两支长笛作为助奏乐器的使用（按照马特松的说法，这与悲歌有关），但演奏的是平行三度（暗示爱情的欢乐）。返始咏叹调的中间部分呈现一种不同的平衡，更倾向于温柔而不是悲伤，使用更多的跳进，不协和与半音化更少，跳音记号暗示了泪水的垂落，以及两次在E大调上的终止式。但是歌词的情感并不是巴赫唯一的创意来源。

为了更广阔地观察巴赫在《马太受难曲》和其他作品中的音乐创意的来源，考虑一下马特松在《完美的乐正》中提到的十五种常用语或话题是有用的：

1.Locus notationis（“记谱的地方”）。当作曲家考虑如何在谱纸上记谱时，音乐的一些特点可以暗示他——一个单独的音符时值或一个重复的节奏型，旋律的或对位的逆行、反复、再现，或卡农的段落。几乎巴赫的任何作品或乐章都会有很多这些音乐结构类型方面的例子在记谱中反映出来。

2.Locus descriptionis（“描绘的地方”）。当作曲家考虑如何描绘声乐作品中的歌词所暗示的情感、或器乐作品中他自己选择的情感时，音乐的各种特点可以给他暗示。尽管马特松没有提到，音乐的很多方面也能通过可以感知的事物暗示出来，例如物体、行为或声响，它们可以在音乐中被模仿。咏叹调“忏悔和自责”就有对这两种情感和滴落的泪水的描绘。

3.Locus generis ＆speciei（“体裁和类型的地方”）。当作曲家考虑依附一种音乐体裁或下属体裁的共同特点时，特别是当这部作品不同于正在写的作品时，音乐的一些特点可以暗示他。例如，巴赫在场景9中的咏叹调“把我的耶稣还给我”结合了技巧性的小提琴协奏曲的特点。

4.Locus totius ＆partium（“整体和部分的地方”）。当作曲家考虑哪些人声或声部将组成一首重唱，或当他在一首键盘作品中让左手的处理不同于右手时，音乐的一些特点可以暗示他。在以众赞歌为基础的合唱“人啊，为你的大罪悲叹吧”结束了《马太受难曲》的第一部分，长笛一开始演奏了一个十六分音符的上行旋律，双簧管则演奏了一段十六分音符的下行旋律。上方的弦乐演奏一种双簧管材料的节奏扩张的版本，低音乐器则演奏来自众赞歌旋律的上行和下行音型。在第二句中，这些材料在乐队的各组中被交换。

5.Locus causae efficientis（“有效原因的地方”）。当作曲家决定去描绘或讲述一个故事或情节时，音乐的一些特点可以暗示他。地震的各种效果在场景14 的歌词和音乐中被描绘。

6.Locus causae materialis（“材料原因的地方”）。当作曲家强调某种材料的分类，如音乐动机、音质、协和音、不协和音、织体、媒介、力度、音域、重音等等的时候，音乐的一些特点可以暗示他。例如，一种不断重复的附点节奏主宰了巴赫在场景7中的咏叹调“忍耐，忍耐！”

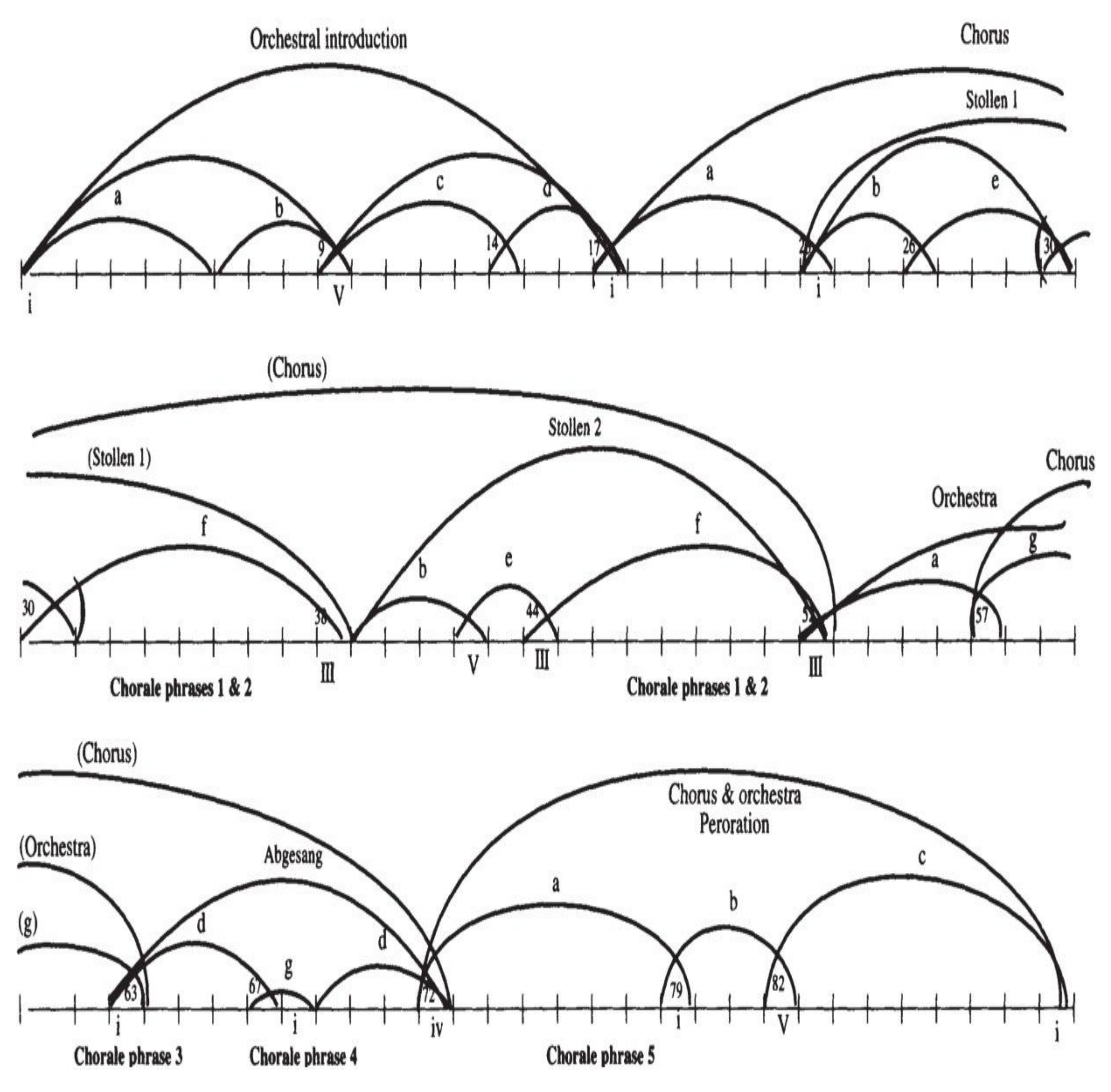


图16-3 “来吧，锡安的女儿们”的结构图

7.Locus causae formalis（“形式原因的地方”）。当作曲家决定运用一种特定的和被公认的曲式，如返始、二部曲式或回归曲式的时候，音乐的一些特点可能会暗示他。巴赫在《马太受难曲》中用众赞歌旋律作为定旋律的合唱，也使用众赞歌的典型的AAB形式。在这部作品的第一首合唱“来吧，锡安的女儿们”中，这种AAB的设计深深植入一种回归段的手法中，带有另外的反常做法，即：众赞歌的定旋律是G大调的，而合唱整体上是E小调的。这首杰出的合唱的曲式轮廓可参见图16-3。巴赫的《马太受难曲》中有五首咏叹调用了真正的歌剧的返始

形式，其中开始的两个声乐段落，第一个终止在大调的五级上，或小调的三级上，在结尾加以重复，不做改变。另外九首咏叹调属于教堂咏叹调，它们把再现限制在一个回归段或一个单独的声乐段落中，或返回的最后一个声乐段落被改为终止在主调上。

8.Locus causae finalis（“最终原因的地方”）。当作曲家考虑音乐作品的整体目的时，音乐的一些特点可能会暗示他。巴赫《马太受难曲》的几乎一切东西似乎都是为了达到启发人们在情感上接受福音书的目的，例如，悲伤、爱和感恩的混合是路德教派解释耶稣钉十字架的特点，为此，人们必须真诚地感受到悲伤和悔恨，但也要对它所带来的救赎感到欢乐和感激。

9. Locus causae effectorum（“效应原因的地方”）。当作曲家考虑作品在一个特殊的段落中可能产生的效果时，音乐的一些特点可能会暗示他。巴赫在修改他的《马太受难曲》的最初版本时把演出的人员分成两组，他考虑到这种安排在圣托马斯教堂中会产生的效果，因为这座教堂有两架管风琴，位于中殿的两端（见图16-3和16-4）。在做这种划分时，巴赫强调了圣经故事讲述的几个层面。第一合唱队位于西侧较大的楼座中，包括全部讲述福音书的人物。当这些歌手与合唱队结合在一起时，他们代表了锡安山的女儿们，这是对耶路撒冷永恒之城的一个寓言式的象征，也是各个时代的基督教堂的象征。第二合唱队位于东侧较小的“燕巢”中，代表了今天的信众，在沉思性的、使用皮坎德的歌词的宣叙调和咏叹调中，既是合唱队也是独唱者。当两个合唱队演唱众赞歌时，他们代表了包括会众在内的所有的基督徒。每个合唱队有其自身的小管弦乐队，各包括一个通奏低音乐器组。

10.Locus adjunctorum（“属性的地方”）。当作曲家考虑戏剧中的角色的个人属性时，音乐的一些特点可能会暗示他。巴赫为耶稣而写的宣叙调通过宽广而又温和的、有情感的和丰富的人声的抑扬顿挫，以及弦乐伴奏所提供的圣像光环（这是一种德国路德教的传统）而与众不同。福音书传道者的宣叙调在音调变化上不那么宽广，他的陈述更加生动活泼。当锡安山的女儿们合唱时，他们的音乐是平静而高贵的，而信众从教堂的另一端的突然插入，则是紧张而尖锐的。巴赫的短小的会众合唱代表了被煽动和陷于混乱的群众，当门徒们回答耶稣提出的问题时也有类似的特点。

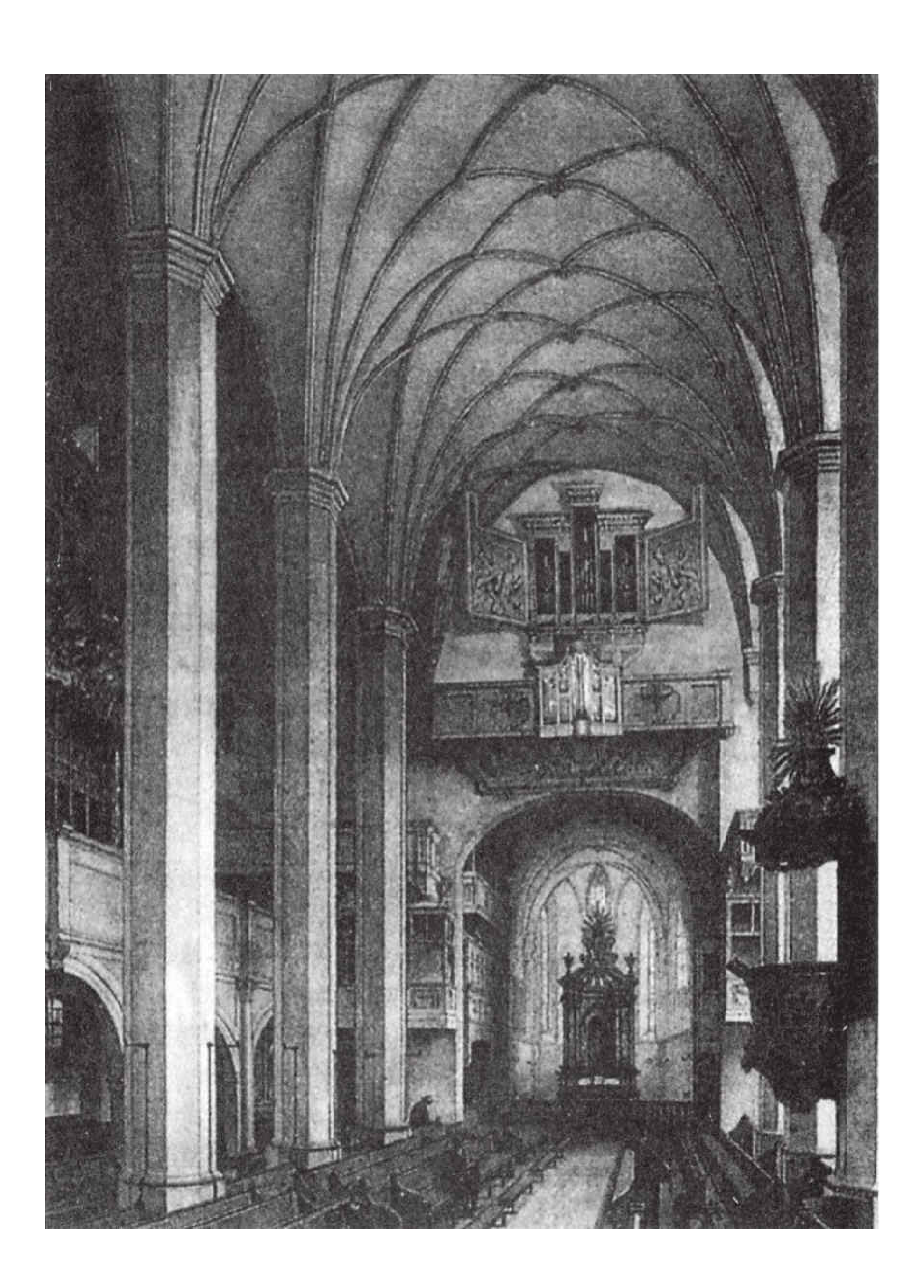


图16-4 莱比锡的圣托马斯教堂朝向圣坛的向东视角，电脑制作的图像

11.Locus circumstanianum（“环境的地方”）。当作曲家考虑被描绘或叙述的情节所发生的时刻或季节时，音乐的一些特点可能会暗示他。关于这种常见情况的最可爱的创意是巴赫的带伴奏的宣叙调“在凉爽的傍晚”，其中傍晚的平静被低音的长音和放慢的和声节奏、第一小提琴弓法所标记的被抑制的主动性、持续的柔和的力度层次以及慢而稳定的节奏运动所暗示。

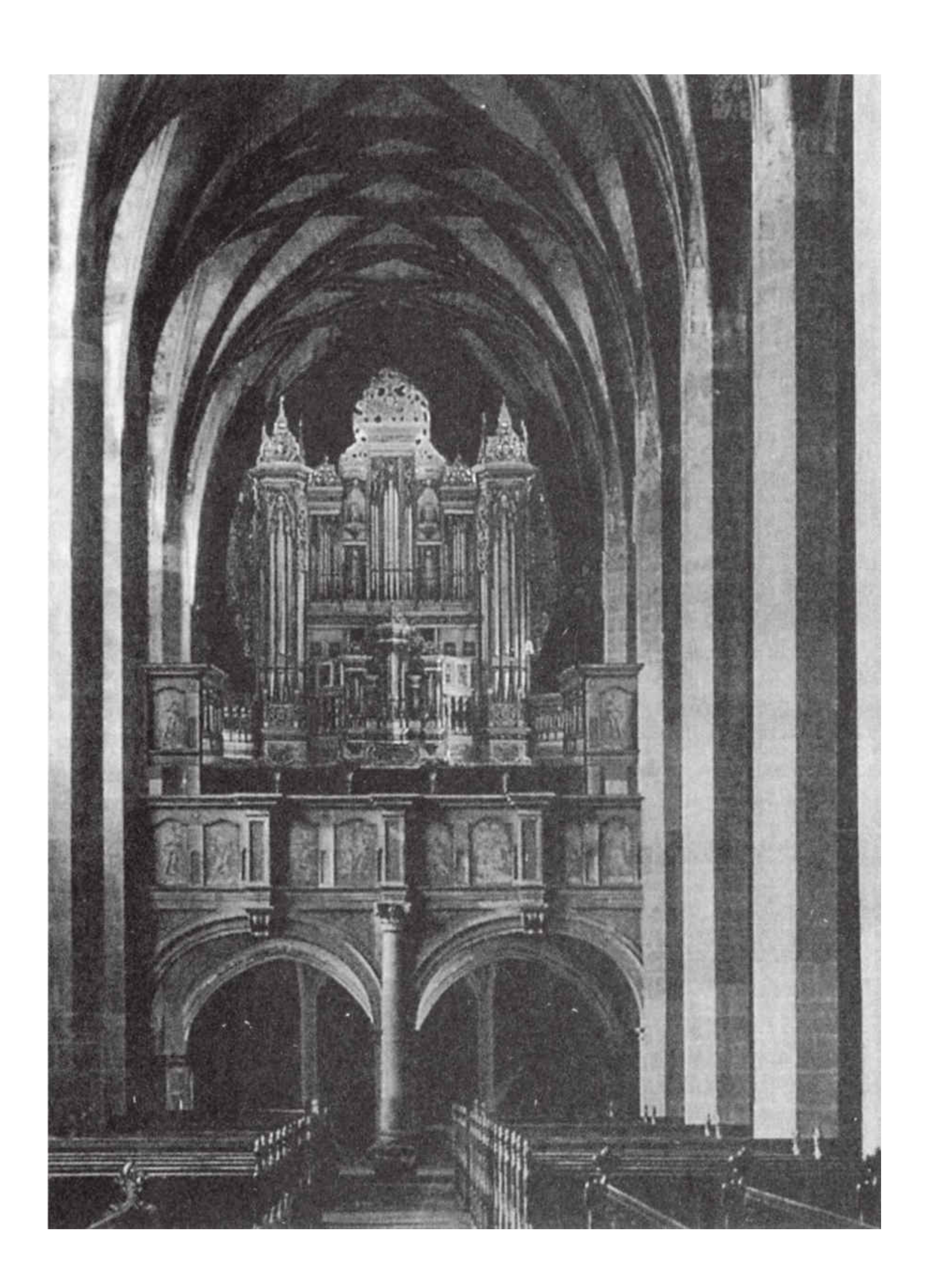


图16-5 莱比锡的圣托马斯教堂朝向大门入口处的向西视角，电脑制作的图像

12.Locus comparatorum（“对比的地方”）。当不同的东西对比时——小与大、虚幻与现实、日与夜，等等，音乐的一些特点可能暗示作曲家，在显然不同的事物之间提出相似性。

13.Locus oppositorum（“相反的地方”）。作曲家可以从一种对立性格的考虑中引出乐思，例如不同的拍子、相反的运动、高和低、强和弱、快和慢、平静和猛烈的并置，不管是否由歌词所暗示。在带合唱的咏叹调“我要在我的耶稣身旁守护”中，巴赫把第一句谱写成一个模仿小号望楼信号的短小乐句，用跳进上行。和它形成对比的是合唱的回应：“那时我们的罪要被埋葬了”，唱的是一个温柔平静的动机，就像一首摇篮曲。锡安山的女儿与信众、耶稣与福音书传道者的对立特征，前面已经提到过。在开始的第一分曲中，E小调的合唱中加入G大调的众赞歌也是这样。

14. Locus exemplorum（“例子的地方”）。当一个作曲家模仿或引用其他作曲家、国家、乐派、时期等等的音乐时，他或她在这种常用语中找到了创意。

15. Locus testimoniorum（“证言的地方”）。当作曲家引用一个像众赞歌那样的人人皆知的旋律时，证言的地方放弃了一种创意的元素。巴赫对众赞歌旋律的引用是《马太受难曲》中的一个特殊的特征。它总共包括两首为合唱队与乐队而作的大型众赞歌幻想曲，以及为四首不同的众赞歌旋律的十二段主调和声的配乐。最经常听到的众赞歌旋律出现了五次——“充满血迹和伤痕的头颅”，每次都变调并重新配了和声，音响越来越暗淡。每次众赞歌旋律再现时选唱的诗节都评论了刚刚叙述过的情节。

被马特松运用于音乐的古典修辞学的话题，有助于人们厘清巴赫的《马太受难曲》中潜在的迷人的多样性和丰富性。从这样的观点来看这部作品，巴赫是如何用音乐的表现和暗示加强了歌词和意义的，它们是公共的和持久的，而不仅仅是个人的和有时间限制的。

在巴赫的其他为合唱、独唱和乐队而作的大型作品中，《B小调弥撒》值得一提，因为它的几个乐章的音乐都来自康塔塔。因此，它的音乐风格是和巴赫的康塔塔、受难曲和清唱剧一样的。他在1733年创作了这部作品的“慈悲经”和“信经”，作为一首典型的路德教派的短弥撒。1748—1749年，他增加了其余的天主教拉丁文常规弥撒的歌词，

按照当时的习惯，把它们分成很多乐章。原来的"慈悲经"和"信经"在1733年7月为向萨克森的新选帝侯致敬而在德累斯顿演出。没有这部扩展的弥撒曲的创作目的或演出的记录。在他生命的最后，巴赫创作了几首没有明显的实际演出理由的精美作品，《B小调弥撒》的扩展可能是其中之一。

巴赫的键盘作品

巴赫凭借他作为管风琴家的本事得到了他最初的工作职位，他是一位广为人知的管风琴家和深谙管风琴结构的专家。巴赫持续创作管风琴曲直至去世。

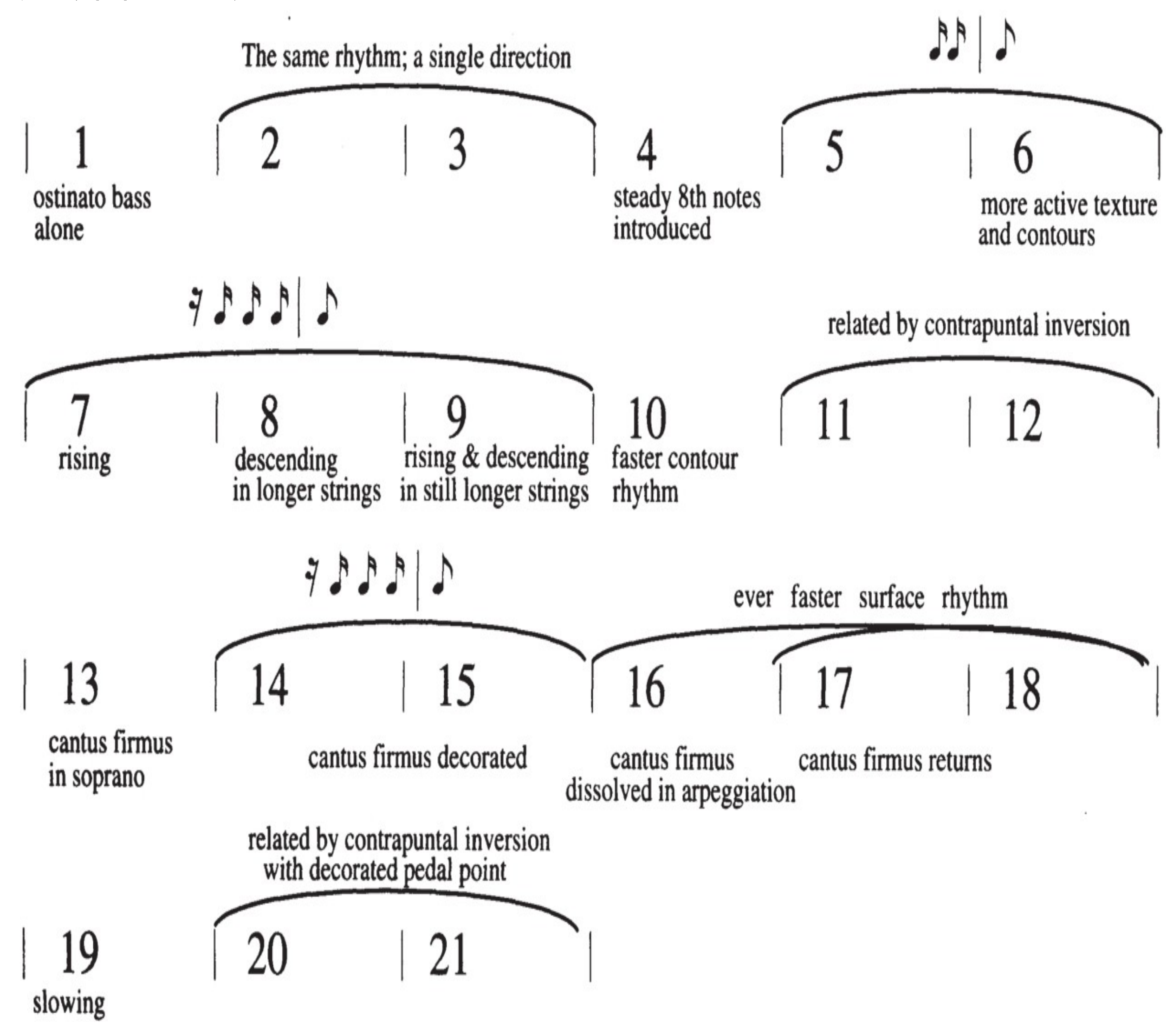


图16-6 J.S.巴赫的《帕萨卡利亚》，BWV 582，固定反复的二十一次陈述的结构图

显示出巴赫与北德传统的联系的一部较早的管风琴曲是他的《C小调帕萨卡利亚》，BWV 582（A.128），作于他在阿恩施塔特的新教堂任管风琴师（1703—1707）的后期。这部作品与布克斯特胡德的《D小调帕萨卡利亚》，BuxWV 161（A. 94）难分伯仲。巴赫在1705—

1706年曾经步行二百五十英里从阿恩施塔特到吕贝克往返去拜访布克斯特胡德。巴赫的《帕萨卡利亚》的低音固定反复音型与布克斯特胡德的有点像，二者都与夏空的低音有联系，尽管巴赫的音型的前半部分实际上来自安德烈·雷宗［André Raison］出版于1688年的一首管风琴弥撒曲。巴赫从布克斯特胡德的作品中吸取了切分音的和弦，主导了巴赫的固定反复的第二和第三次陈述。进一步的相似之处是在各组固定反复陈述之间和其内部逐渐增长的能量（表面节奏、轮廓节奏、织体、间断等方面的增长）。布克斯特胡德的较短的固定反复音型在D、F、A和D调上陈述了七遍，而巴赫的陈述倾向于分成七组各三遍（见图16-6）。在他的《帕萨卡利亚》的结尾，巴赫增加了一首赋格，主题以固定反复音型的前一半为基础。

巴赫全部管风琴作品的类型——即兴的（前奏曲、托卡塔、幻想曲）、严格模仿的（赋格、幻想曲、利切卡尔、坎佐纳、随想曲、创意曲）、结合的（前奏曲与赋格）、奏鸣曲、组曲、序曲、夏空、帕萨卡利亚、田园曲、协奏曲和变奏曲——最多的是众赞歌改编曲，大约有一百六十九首幸存。

巴赫写了北德作曲家的各种典型的管风琴众赞歌改编曲，其中有：用女高音声部平常的或加装饰的旋律配以比较简单的和声，适合伴奏会众的歌唱；众赞歌旋律在其他声部的改编曲，经常是采用长音符的定旋律；用众赞歌旋律改编的变奏曲；主题来自众赞歌第一句的众赞歌赋格曲；经文歌风格的众赞歌改编曲，其中每个模仿的动机都是来自众赞歌旋律的一个乐句；以众赞歌旋律为基础的卡农曲；以及众赞歌幻想曲。其中有两个或更多的上面提到的技巧的结合，最常见的是定旋律和经文歌风格的手法。众赞歌幻想曲是巴赫的众赞歌改编曲中最雄心勃勃的，它们可能在仪式的前后演唱或作为一首康塔塔的前奏曲。巴赫约1708—1717年作于魏玛、约1749年在莱比锡加以修订的众赞歌改编曲《荣耀只归于高高的上帝》BWV 663（A.129）可以作为一个例子。

在 B W V 663中，巴赫在固定声部中放入了一个慢速的、但却高度装饰的众赞歌旋律的版本。在其他声部中，旋律的个别乐句用音型加以概述（例如开头），朴素地陈述（例如脚键谱的第9—12小节），或用卡农演奏（例如脚键和女高音声部的第69—72小节，以及脚键谱和女高音声部的第73—78小节）。这首改编曲的其他特点可以用一个

同时代人的观点加以总结，那就是按照马特松对常见情况的列表对其创意的来源列出的清单（见下页的表）。

对BWV 663有两个进一步的关注点。在下表中所做的断言认为这部作品有一种欢乐的性格，巴赫的众多学生之一约翰·戈席夫·齐格勒［Johann Gotthilf Ziegler］在一封写于1746年的信中支持了这种说法："至于众赞歌的演奏，我的老师、还健在的巴赫乐正教导我说，不要只是随便地演奏这些歌曲，而是要按照歌词中所表达的情感来演奏。"如果巴赫教导他的学生们在演奏管风琴众赞歌改编曲时要注意众赞歌歌词的情感，那么他肯定在创作这样的作品时首先会考虑到它们的情感。这首众赞歌《荣耀只归于高高的上帝》的歌词是：

荣耀只归于高高的上帝，

感谢他的恩典，

由于他我们已经和将会更加安全，

免于伤害。

上帝用他的好意祝福了我们，

带着无尽的和平，

一切斗争现在都结束了。

第二个关注点是，当我们与《帕萨卡利亚》BWV 582这部稍早一些的作品对比时，可以发现BWV 663代表了一种更标准化的和声风格。这种标准化的和声风格大部分起源于意大利，是由排除某些种类的和弦进行而强调其他的进行而形成的。谱例16-1展示了巴赫的《帕萨卡利亚》中的几个片段的基础低音，引自巴赫的学生基恩贝格的理论，而不是拉莫的理论。这个例子显示了巴赫的帕萨卡利亚的基础低音在乐曲中有时是级进或三度进行的，这并不属于十八世纪早期的标准化的和声风格，就像科雷利和维瓦尔第这样的作曲家的作品中，以及BWV 663和巴赫后期作品中所表现的那样。

巴赫的BWV 663中《荣耀只归于高高的上帝》的创意的来源
记谱的地方：上方声部的无穷动
描绘的地方：愉快的性格由于运用大调、快板、快速的音符时值、上行的旋律轮廓和宽广的音程而得到支持。
体裁和类型的地方：用增加的定旋律和赋格模仿了三重奏鸣曲，用回归曲式和结尾的华彩乐段而模仿了协奏曲。
整体和部分的地方：有三个节奏运动的层次：（1）上方两个声部；（2）踏板声部；（3）男高音声部的装饰的定旋律。
材料原因的地方：前七小节引入的七个动机，为作品的其余部分提供了伴随定旋律的全部声乐声部的材料，没有一个被放弃。
形式原因的地方：巴歌体（AAB）和回归曲式都是显而易见的。
最终原因的地方：目的是用救赎的欢乐鼓舞听众。
例子的地方：这部作品在某种程度上模仿了维瓦尔第小提琴协奏曲的风格。
证言的地方：它结合了当时的会众人人皆知的一首众赞歌旋律。

谱例16-1：巴赫的《帕萨卡利亚》BWV 582的几个片段的基础低音（按照基恩贝格），表明和声进行不符合1700年前后的标准化的和声风格



9
fundamental bass:
7
199
7
7
7
♭5
7
7

巴赫在魏玛时期和声风格标准化的动力可能是来自对最新的意大利协奏曲曲集的熟悉，那是巴赫的赞助人约翰·恩斯特大公1713年从阿姆斯特丹带回来的。巴赫在离开魏玛之前把其中由维瓦尔第、马尔切洛兄弟、朱塞佩·托雷利等人创作的几首协奏曲改编成了管风琴曲，从这些协奏曲中，按照他的儿子C. P.E.巴赫的说法，巴赫"学习了乐思的连接、它们之间的关系、各种各样的转调，以及其他很多特别的地方"。

赋格曲是巴赫键盘音乐的另一大部分，包括为管风琴、拨弦古钢琴和未指定的乐器而作的。在巴赫的合唱曲、室内乐和管弦乐作品以及像托卡塔和帕萨卡利亚这样的键盘作品中，赋格曲是多么常见，赋格技术在巴赫作品中多么重要是怎么强调也不为过的。尽管巴赫的德国前辈们的键盘作品中已经可以找到赋格曲，但却没有人如此热衷于严格而扩展的赋格曲创作。

"赋格"对于十七世纪和十八世纪初的德国作曲家来说，意味着一种器乐作品，特别是为键盘而作的，以模仿织体为主，其中的各声部首先依次进入，演奏一个短小主题，通常在一级和五级调上有规则地交替。巴赫的大部分赋格曲结束前在织体的不同声部还会多次出现主题。在巴赫的一小部分赋格曲中，第二个主题也会在某些地方会被引入。

在巴赫的很多赋格曲中，1600年前后十年的两类运用模仿手法的键盘作品的痕迹还可以找到，一类是慢节奏和级进运动的利切卡尔，另一类是有着典型的开始节奏和更活跃的音型的坎佐纳。此外，巴赫的一些赋格曲采用了吉格舞曲的风格，这种舞曲在法国键盘组曲中经常使用模仿的织体。

在巴赫的赋格曲中有两种有联系的特点很常见，但在他的德国前辈和同代人中却比较少见，它们是：（1）主题在各种音级上的陈述，特别是那些导致从大调到小调或小调到大调的变化的；（2）在插入的插段中，来自赋格主题、对题、或有联系的段落的动机或音型，通过精心的加工（典型的手法是模进）进行扩展。这两种特点都与当时意大利小提琴协奏曲的利都奈罗手法形成对照，尽管在巴赫1713年接触维瓦尔第的协奏曲之前就可以在他的赋格曲中发现这些特点。

大部分巴赫的键盘赋格曲之前都有一首自由风格的前奏曲。一个例子是降B 大调第21首前奏曲与赋格（A.130），选自巴赫的《平均律

钢琴曲集》。在这部作品的手稿上巴赫写道："平均律钢琴曲集，或者说在每个全音和半音上的大调式（或Do-Re-Mi）和小调式（或Re-Mi-Fa）的前奏曲与赋格曲。它供渴望学习的年轻音乐家们使用和受益，也供那些在这方面已成为专家的人们消遣……写于1722年。"

第21首前奏曲分成两个部分，第一部分是琶音和音阶，从降B大调转到D 小调（从未完全确立），第二部分是一个华彩式的段落，在附点节奏的块状和弦与音域宽广的音阶之间交替，它勾勒出一个扩展的降B大调的完全终止，随后由变格终止加以肯定。

第21首赋格曲的主题像巴赫的很多主题一样，以一个坚定的"领头"动机开始，并结束于一个更快速的"尾巴"。与传统的调式实践相一致，在F与降B 之间的四度音程在主题的第一次陈述中，在答题中以降B和F之间的五度音程作答，其他的音符做了调整。这样，八度的跨度和它的五度加四度的划分便被相邻的声部奏出，今天我们称之为"守调答题"。主题第一次陈述之后，每个声部演奏同样的两个对题，它们在随后的每一次出现时都伴随着主题。一首这样开始的赋格曲经常被称为"交换赋格"，允许主题或对题作为低声部或最高声部出现的技术被称为"可变对位"（二重或三重的）。

第21首赋格曲的第一个插部（第17—22小节）在女高音声部使用了主题的尾部，而主题开头旋律的倒影用在男低音声部来完成转调，通过模进到达原调六级上的G小调。第二个插部（第30—35小节）包括了一个移调对位的第一插部的倒影，主题的尾部在男低音，而倒影的头部在女高音。这种平衡被最后两次主题的陈述所加强了（第37—45小节），它形成了第一插部（第9—17小节）之前的最后两次陈述的移位对位的倒影，以至于较早的两次陈述主到属的运动，在结尾处由从下属到主的一种交互的运动加以回答。第21首赋格曲的每一个音都来自主题或对题之一。

尽管巴赫的音乐风格代表了一种对传统特征的强化，而不是全新东西的引入，但是，在他为了业余音乐爱好者的商业市场而出版的四卷《键盘练习》中，他却参与了明显的新的潮流。第一卷（1726—1731）由六首舞蹈组曲构成，采用库普兰以前的法国风格，加入了巴赫作品中典型的对位的兴趣。第二卷（1735）由两套模仿管弦乐的键盘作品组成——一首有法国序曲的舞蹈组曲和一首意大利风格的协奏曲。第三卷（1739）包括一首赋格曲、九首为主日仪式而作的众赞歌

改编曲、十二首教义问答和四首有教育意义的二重唱，大部分可以在拨弦古钢琴或管风琴上演奏。第四卷包括一首"咏叹调"（实际上是一首萨拉班德，可能不是巴赫所作）和三十个变奏（《哥德堡变奏曲》），所有这些变奏都与咏叹调的和声和乐句的轮廓相一致——基于三个变奏为一组的大规模的平衡结构，每组以一首卡农结束（在同度、二度、三度、四度、五度、六度、七度、八度和九度），在结尾用了一首由民歌片段结构而成的滑稽的"集腋曲"。这些变奏中值得注意的是有几段采用了D.斯卡拉蒂（1685—1757）的炫技风格，两段（第15和25变奏）采用了亲切的、高度表现性的"情感风格"，和巴赫的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫（1714—1788）和威廉·弗里德曼·巴赫（1710—1784）的风格很一致，另外几段采用了一种同样现代的、最新的风格。

然而，巴赫在他后期的键盘作品中也不是只转向一种更现代的、更新的风格。在他生命的最后阶段，他甚至更加专心于写作复杂的作品，对复调艺术做最后的总结。最好的例子就是《赋格的艺术》，一部教学用的键盘赋格曲集，意在探索一个单独主题的全部可能性。巴赫从1740到1745年，以及1748—1750年期间创作这部作品，但直到他去世的时候尚未完成。

器乐合奏音乐

巴赫在莱比锡的器乐合奏活动集中于莱比锡大学的“大学音乐社”。这个团体由五六十位音乐家组成，包括歌手和乐手，其中很多人是大学学生。

按照传统，“大学音乐社”这个词在德国是指一种业余爱好者自愿组成的团体，特别是学生和受过教育的市民——城市的议员、律师、医生和富商。这样的团体在三十年战争后的恢复期出现在德国各地，在很多情况下弥补了城市、宫廷和教堂中更多的传统乐队的缺失。这些团体资助和参与表演。曲目起初分成声乐的和器乐的，但是在十七世纪下半叶，天平明确地偏向器乐合奏音乐。

亚当·克里格尔于1657年在莱比锡组建了一个学生乐队，在该世纪后期又出现了几个这样的乐队。泰勒曼1701年建立了一个新的大学音乐社，当时他是莱比锡大学的一个法律学生。这个团体最终发展到四十位乐手的规模，每周在咖啡馆表演，这是德国在1700年前后出现的一种新的机构。1705年泰勒曼离开莱比锡后，他的音乐社由一系列重要的音乐家接手。到1716年，乐队成员达到五六十人，每周表演两次。这就是巴赫在1729年接手的乐队，当时，他开始减少与教堂有关的活动。

巴赫的大学音乐社每周在齐默尔曼咖啡馆表演一次，在四个年度贸易集市期间每周两次，同时，第二个大学音乐社每周在里希特咖啡馆表演。这些团体大部分演奏器乐曲，尽管他们也表演声乐作品，例如巴赫的世俗康塔塔。表演者是否有报酬不清楚，不过他们中间偶尔会加入来访的宫廷音乐家，他们是肯定领取酬劳的。他们的曲目有独奏和三重奏的奏鸣曲、协奏曲和乐队组曲，同样的曲目也用于德国宫廷的伴宴和每日餐饮。的确，在1733年泰勒曼出版了三卷这样作品，包括他的一百二十五首乐队组曲和一百二十五首协奏曲中的一些，标题定为《宴席音乐》［Tafelmuisik］。这个标题也用于很多其他类似的曲集。实际上，这些咖啡馆的协奏曲在那时是以贵族宫廷的宴席音乐表演为样板的。巴赫与莱比锡大学音乐社演奏的一些作品是新的，如他为一台或多台拨弦古钢琴而作的协奏曲，但很多是当初为他在魏玛

和科滕的赞助人而作的，四首乐队组曲和勃兰登堡协奏曲就是著名的例子。

巴赫的六首《勃兰登堡协奏曲》是1721年集合成一份手稿献给勃兰登堡侯爵的，当时巴赫在科滕，尽管其中几首协奏曲似乎创作得更早，也许是在魏玛时期的作品。它们全都包含以独奏乐器或小组乐器演奏的段落与全乐队演奏的其他部分（通常是利都奈罗，即回归段）的并列。每首协奏曲都用了一种不寻常的乐器组合，没有一首是局限在当时主宰意大利器乐合奏曲目的独奏小提琴和四声部弦乐伴奏上的。在这里，巴赫遵循了德国的作曲实践，例如，就像在泰勒曼和约翰·弗里德里希·法什（1688—1758）的协奏曲中看到的那样。巴赫的协奏曲创作的形式手法背离了意大利风格的主流。他的第一首勃兰登堡协奏曲可以作为一个例子。

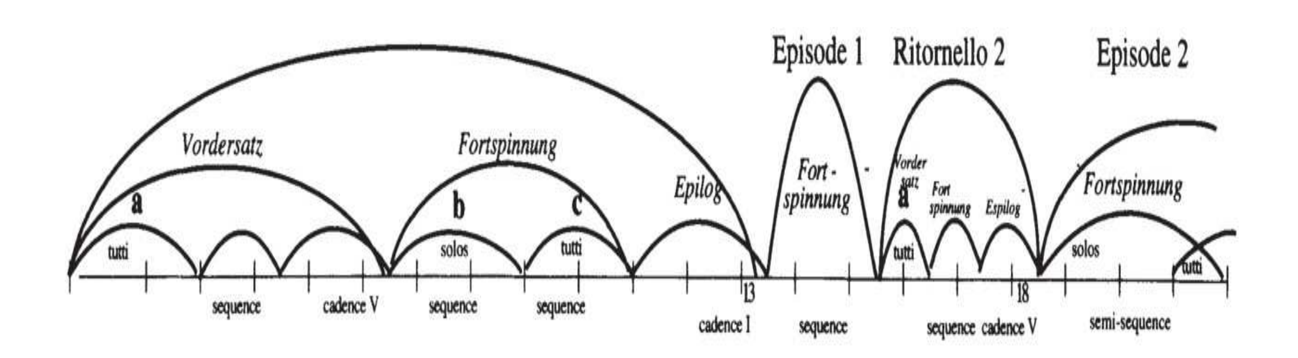
巴赫的《勃兰登堡协奏曲》第一首（F大调）（A.131）要求三支双簧管、两把圆号、大管和独奏者担任的高音小提琴，伴奏是普通的四声部弦乐队和通奏低音。圆号的使用和它们的音乐材料暗示了狩猎。这部作品最早的版本叫做"辛浮尼亚"，巴赫可能曾想把它作为1713或1716年创作的《狩猎康塔塔》（BWV 208）的序曲。它最初的三个乐章，快—慢—快，完全和意大利协奏曲关于主题、节奏、通过模进手法的动机处理和标准化的和声风格的常规相一致。曲式和对位织体的处理是另外一个问题。

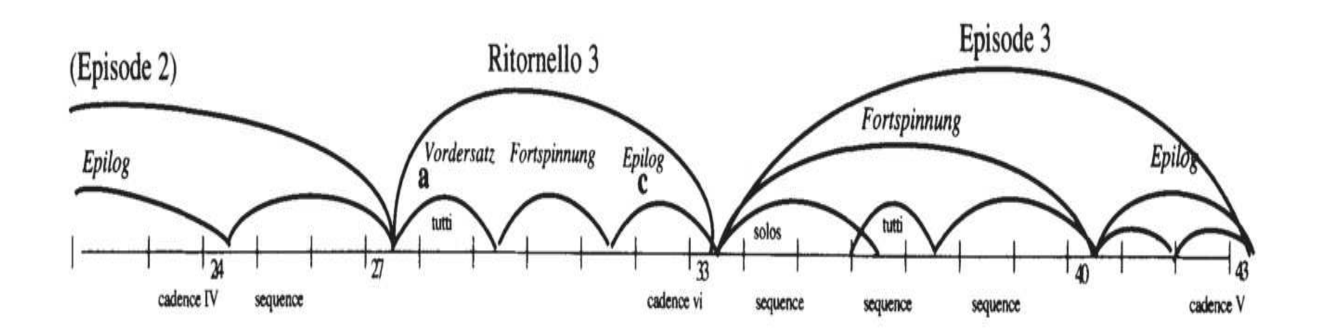
巴赫的两个意大利风格的快板乐章反映了但却没有完全遵循典型的回归曲式的手法。尽管回归段与插段相交替，回归段却经常包含了为独奏乐器而写的段落，插段又经常包括了全乐队的插入，回归段和插段的材料都来自第一个回归段。在当时的意大利协奏曲中，全奏的回归段和独奏的插段在写法和主题内容上通常都是有明显区别的。然而，巴赫第一首勃兰登堡协奏曲的第一和第三乐章的回归段手法具有它自身的逻辑和一致性。它们的全部回归段都是以基于第一乐章开始乐句的全奏部分开始的，而且都以一个终止式为结束。另一方面，几乎所有的插段都是以独奏乐器的延展开始的。图16-7是第一乐章的结构轮廓图。

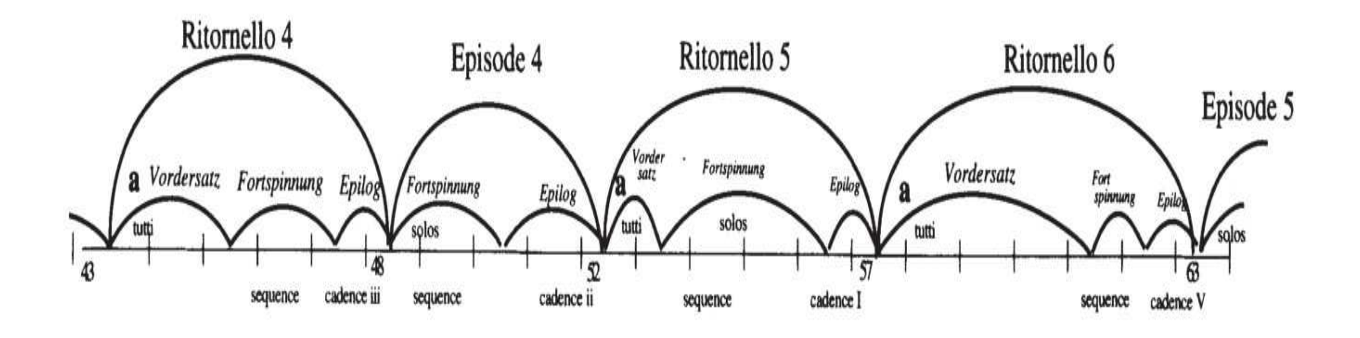
第二乐章采用了第四调式，通过一个降号的调号转到了A调上。它被组织成九个乐句，通过不严格的变化彼此联系起来。其中只有一个乐句结束在弗利吉亚终止式上。对于现代人的耳朵而言，这个乐章结

束的和声可能像是D小调的属和弦，但实际上它是第四调式结束音的标准的和声化。第四调式继续出现在巴赫同时代的很多意大利和德国作曲家的协奏曲慢乐章中。

结束的回旋曲的修订版被加在巴赫的协奏曲的最后。它由在各方面都是法国式的交替的舞曲组成，包括它们对延展的避免而写成歌曲式的乐段，其中一个有结论的乐句（前句）紧跟着一个至少提供临时的关闭终止的应答乐句（后句）。







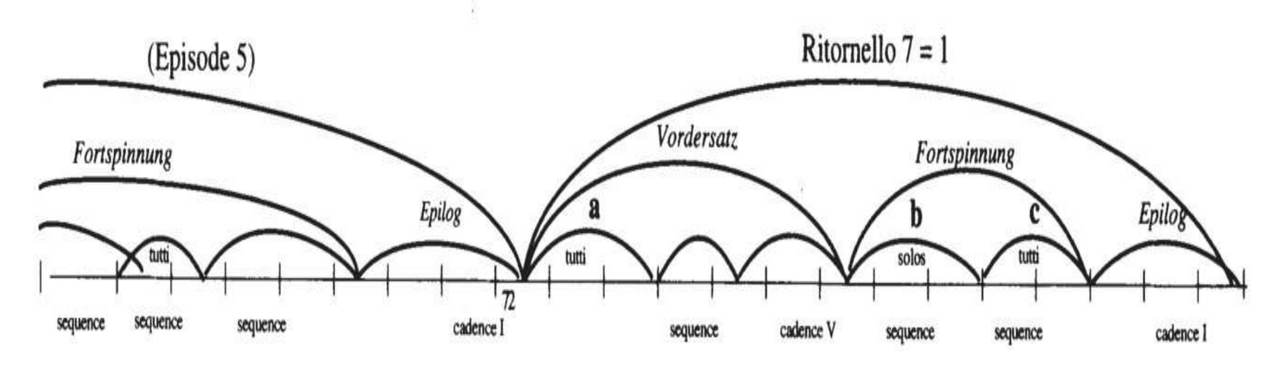


图16-7 巴赫第一首《勃兰登堡协奏曲》的结构轮廓

其他几首勃兰登堡协奏曲展示了更多的现代特征，例如更清晰的整体形式，但它们都没有反映出意大利合奏音乐在1720年代的最新发

展。在他后来的合奏作品中，巴赫加强了他在对位技巧和动机加工方面的兴趣。与《赋格的艺术》相似的是《音乐的奉献》，一部巴赫在1747年用普鲁士的音乐家国王腓特烈大帝给他的一个主题创作的带有一首三重奏鸣曲的卡农与赋格曲集。在巴赫1746年的官方画像（图16-8）中，他的手里拿着一张写着其中两首卡农的谱纸。

巴赫在他生前受到广泛的赞誉和尊重，特别是在知识渊博的音乐家中间，而且他还有很多成功的学生。但是直到他死后才成为一位像亨德尔那样的民族偶像。巴赫的儿子卡尔·菲利普·埃马努埃尔·巴赫和学生约翰·弗利德里希·阿格里科拉在1754年发布了一篇很长的讣告，这两人加上其他忠实的学生，例如约翰·菲利普·基恩贝格和弗利德里希·威廉·马普格，保持了整个十八世纪人们对巴赫鲜活的记忆。C.P.E.巴赫把灵感和信息提供给约翰·尼克拉斯·福克尔，使福克尔关于巴赫的书得以出版，这是第一部对一位作曲家的音乐进行全面考察的内容可靠的书。C.P.E.巴赫还启发了哥特弗里德·冯·斯维登从1780年代中期开始，在他任馆长的维也纳皇家图书馆组织演出巴赫和亨德尔的作品。莫扎特在他生命的末期，研究了斯维登收藏中的巴赫的音乐作品，但这不是他第一次与巴赫的音乐相遇。那发生在莫扎特1789年访问莱比锡期间，就像目击者弗利德里希·罗奇利兹后来回忆的：

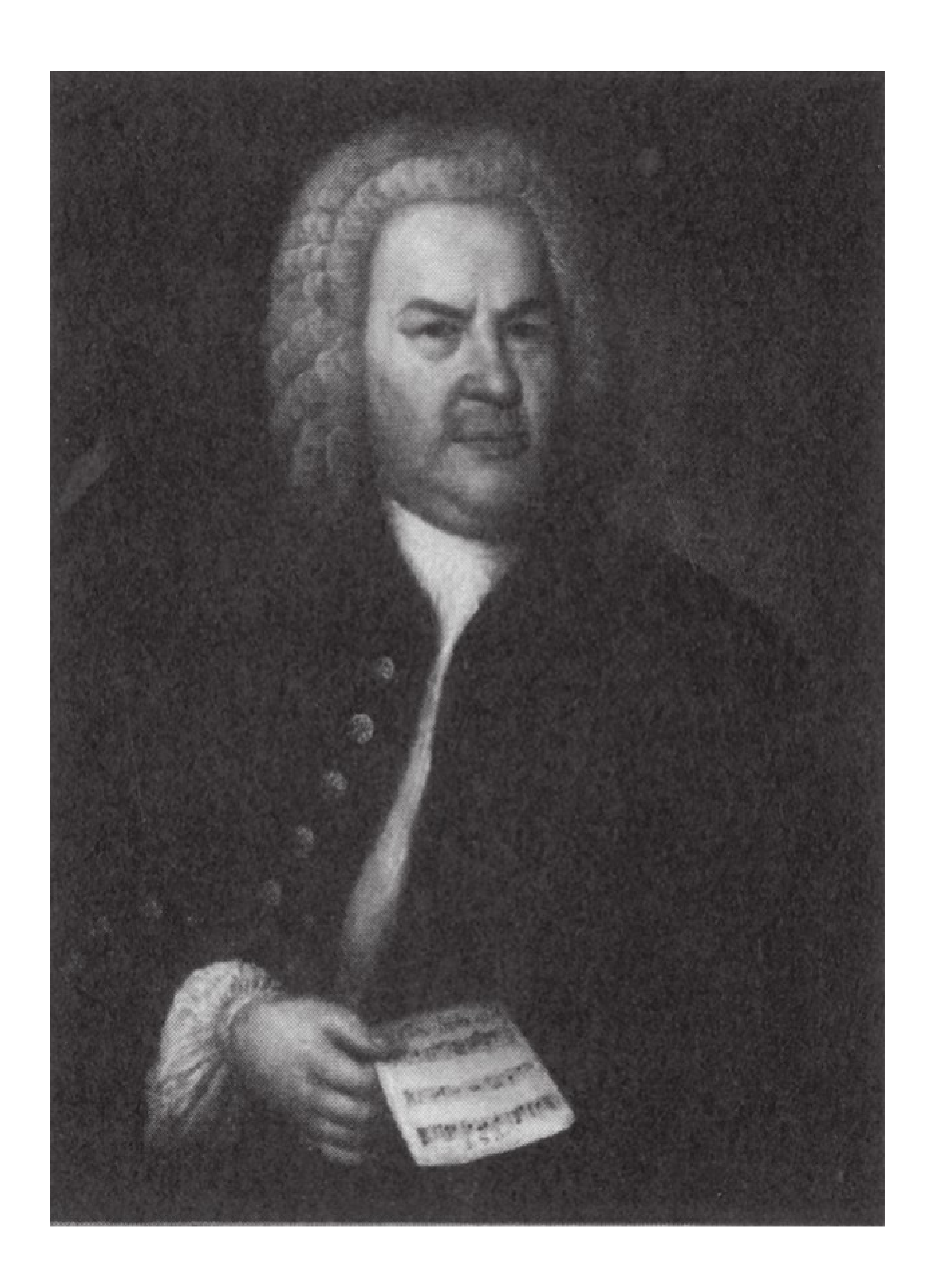


图16-8 埃利阿斯·戈特洛布·豪斯曼在1746年绘制的约翰·塞巴斯蒂安·巴赫的肖像

已故的约翰·弗里德里希·多勒斯当时是圣托马斯学校的乐监，他指挥的学校的唱诗班一开唱就使莫扎特大为惊讶，他们演唱的是巴赫的双合唱经文歌《为主唱一首新歌》。莫扎特对巴赫这位大师的了解更多的是道听途说而不是他的作品，这些作品在当时已很少演奏……唱诗班刚唱了几个小节，莫扎特就惊讶地站了起来。又唱了几小节后，他喊道："这是什么？"现在他的全部热情似乎都在他的耳朵中。当演唱结束后，他充满欢乐地喊道："现在有一些人们可以从中学习的东西！"他被告知这位巴赫曾担任乐监的学校拥有他的经文歌全集，并将它像圣物一样的珍藏着。他喊道："那是神灵！太棒了！让我看看它们！"然而，这些歌没有总谱，他得到的是分谱。沉默的目击者愉快地看到，莫扎特是多么热切地把分谱拿在手上并跪下，把它们放在他的周围和旁边的椅子上，忘记了其他一切事情，直到看过了巴赫作品的每一个细节后才站起身来。

一个时代的结束——巴洛克的遗产

大学音乐社的兴起和相关的实践——在公众场合为中产阶级赞助人表演"宴席音乐"，以及为普通公众举办音乐会，体现了欧洲音乐文化的一种根本性的变化。在十七世纪末和十八世纪初，付费的公众音乐会主要出现在伦敦，通常采取歌剧演员或乐器独奏家义演的形式。这种体制逐渐地流传到欧洲大陆。巴黎从1725年开始的作为四旬斋期间歌剧代替物的圣灵音乐会便是这种新潮流的一部分。

在公众音乐会上，音乐是关注的中心，它呈现给听众是为了自身的目的，而不是作为壮观的表演、戏剧、舞蹈、宴会、对话或崇拜仪式的伴奏。因此，它的主要目的并不是作为促进意识形态或宗教议程的一种工具。当晚上的音乐会在一座教堂举行时，就像吕贝克的晚间音乐崇拜的传统那样，大约十八世纪中叶，几百个德语世界的贵族宫廷开始由一个小管弦乐队为人数大大超过表演者的听众提供音乐表演时，贵族开始遵从正在出现的中产阶级的文化，而不是相反。这是一种基本的变化。

以管弦乐队为中心的音乐会曲目包括交响曲和键盘协奏曲。两种体裁都最先出现在为德奥赞助人工作的意大利作曲家的音乐中，或在国内（如米兰的乔万尼·巴蒂斯塔·萨玛尔蒂尼），或在国外（如在维尔茨堡的乔万尼·贝内德托·普拉蒂），而且很快就被德语作曲家接受并进行创作。交响曲和键盘协奏曲来自以前的意大利器乐体裁：没有独奏的协奏曲（乐队协奏曲）和小提琴协奏曲。交响曲和键盘协奏曲都没有在意大利继续发展这一事实暗示，这些在意大利出现的体裁是旅客的精神食粮或一种出口的商品——一种新的中产阶级经济中的社交对象。在很多方面，正歌剧在威尼斯成为了一种旅客的精神食粮和出口商品，那里的意大利歌手、歌剧作曲家、脚本作者和舞美设计者都在阿尔卑斯山以北被雇用。

在商业市场上为中产阶级的业余音乐爱好者而写作、印刷和销售的音乐构成了另一大批后巴洛克的曲目。在这批曲目中突出的体裁是为独奏键盘乐器而作的奏鸣曲，以及为一个或多个合奏乐器与键盘而作的奏鸣曲。最早的独奏键盘奏鸣曲的作曲家再次出现在为跨越阿尔

卑斯山的市场而创作的意大利人的作品中——弗朗切斯科·杜兰特、洛多维科·朱斯蒂尼、乔万尼·贝内德托·普拉蒂、乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩谢蒂、乔万尼·巴蒂斯塔·马蒂尼、多梅尼科·阿尔贝蒂，等等。他们也很快地被德国作曲家所追随。尽管有伴奏的键盘奏鸣曲最早出现在巴黎，它的最早的倡导者让-约瑟夫·卡桑尼·德·蒙东维尔试图模仿意大利的样板。为独奏小提琴和通奏低音而作的奏鸣曲似乎是独奏键盘奏鸣曲和伴奏的键盘奏鸣曲的前身。

到了1750年代，弦乐四重奏和类似的体裁从交响曲中脱颖而出，带有键盘和弦乐组的各种室内乐的组合则从两种键盘奏鸣曲中分离出来。

于是，公众音乐会的新的演出场所和音乐印刷品的新的商业市场导致各种器乐体裁的出现，它们继续为当代欧洲的艺术音乐订立了界限。同时，贵族和宫廷的音乐实践越来越模仿公众的音乐会，教会音乐也很快地从突出的地位上衰落下来。这些发展发出了巴洛克时代终结的信号，在这个时代中，君主政体和宗教为音乐提供了最大的赞助，并形成和确立了音乐所反映的主要文化价值。

兴起于公众音乐会和商业市场的新体裁带有很多新的风格特征。首先，这种新音乐是定位于来自旋律组织的形式原则的，不再由模进和终止式的力量所引导，这种新的旋律为主导的音乐所依赖的是从短小的乐句单元建立起来的等级结构、与各种音乐元素一起创建和保持的很有区别的力度状态、主题的多样性而不是情感和修辞设计的统一，以及大规模的由从主调到属调并再次回来的转调造成的紧张和松弛的节奏。这种新音乐的目标既不是信仰也不是娱乐，而是为专心聆听的消费者听众（而不是赞助人和被赞助者）创造的持久的音乐趣味。

在这种语境中，作曲家地位的改变是可以理解的。他们不再是巴洛克时期那样的宫廷或教会的仆人，而是逐渐成为一种商品和名人。巴赫与亨德尔在他们去世之前或之后不久的重新塑造使这种变化很引人注目。随着产品的集中化和通过出版物的销售，越来越多的欧洲艺术音乐被越来越少的作曲家创作出来，这促进了一种单独的国际风格的产生，在十八世纪初开始被称为“趣味的再结合”（goûts réunis，库普兰语）或“混合的趣味”（vermischter geschmack，匡茨语），它结合了在十七世纪很不相同的法国、意大利和德国风格的特征。

然而，很多十七世纪的创新保持了欧洲音乐会音乐传统的持久特征——例如歌剧、清唱剧和其他所有使用宣叙调的体裁，合奏的奏鸣曲，舞蹈的组曲，协奏曲，带有为独唱与合唱的对比段落的作品，围绕着小提琴家族乐器形成的管弦乐队，能够转移到不同的乐器甚至人声的器乐语言的创造，从单音层次到小节和乐句层次的诗歌韵律分析的扩展和总结，旋律的纯粹和弦式的伴奏，一种标准化的协调调式的音阶与八度框架的和声风格、一种音乐的和弦的概念以及来源于"有头脑的对位"的实践的减少，一种修辞的概念，其中的创意、布置、雄辩、陈述可能被音乐所反映、促进或控制，一种音乐表现的语言，它基于说话的特点、音乐的描绘性和常规的符号的结合，通过它情感可以用音乐来传达，甚至可以不用歌词。尽管有很多变化明确了时代的终结，这些和其他的一些创新以及一套巨大的、多样的、迷人的和令人激动的优美音乐的曲目，作为巴洛克的遗产依然与我们同在。

附录

音乐中常见的修辞格[1]

Accumlatio （累积法）：累积赞美或谴责来强调或总结已经做出的观点或推断。

Adjunctio （附加法）：在连续的分句的开头或结尾使用一个动词来表达两个相似的理念。

Admonitio （训诫法）：心中想起或回忆起。

Adtenuata （减弱法）：一种减弱或减少的表达。

Alletheta （情绪替换法）：用一种情绪取代另一种。

Amphiboologia （含糊法）：模棱两可。

Amplificatio （扩大法）：详述、扩展。

Anabasis （高潮法）：上升，高潮。

Anacephalaeosis （总结再现法）：一种总结或再现，意在恢复听者的记忆。

Anadiplosis （鱼咬尾法）：一行或一个分句的最后一个词重复，并用它开始下一句。

Anaphora （句头重复法）：在连续的分句或诗行的开头重复同一个词。

Anastrophe （倒装法）：一个问题的分析进入它的组成部分，为了讨论的容易和注释的清晰；分开和详述。

Antanagoge （聊慰法）：含蓄地允许用一个好的方面来平衡不好的方面，改善一个错误或困难。

Anthypophora （自问自答法）：提出问题并回答它们。

Antimetabole （倒转重复法）：倒转重复词的顺序来加深它们的感觉，或对比它们传达的思想，或二者都有，也叫作"交错配列法"。

Antistasis （对比重复法或反义重复法）：用一种不同的或对比的感觉重复一个词。

Antistrophe （词尾重复法）：重复最后一个词或几个连续的句子、分句或诗句的结尾。

Antithesis （对句法）：结合对比的意念。

Apaetesis （继续话题法）：在愤怒中搁置的事情后来又重新做起。

Apocope （突然中断法）：突然中断谈话。

Aposiopesis （中途停顿法）：进程中突然停止，让一个陈述未完成。

Apostrophe （顿呼法）：突然中断交谈，直接向一个人或东西（在场或不在场）发出呼唤。

Apothegm （格言法）：一种普遍真理的短小而简洁的陈述。

Assonance （协音法）：元音之间音响相似，前后是不同的近似的词的协和音。

Auxesis （激增法）：词或分句按照逐渐达到高潮的顺序排列。

Barbaralexis （扭曲重音法）：扭曲的重音来适应节拍或韵律。

Bomphiologia （夸张法）：夸张的言辞。

Brachylogia （省略法）：词之间省略连接而造成的语言或文章的简洁。因此有各种不连贯和断断续续的地方。

Catacosmesis （退潮法）：词的顺序威严地从最大到最小，与高潮法相对。

Commoratio （换词强调法）：通过用不同的词几次重复它来强调一个重点。

Comparatio （展示相似法）：展示人或事之间的相似之处，像或表面上不像。

Conduplicatio （句内重复法）：在连续的分句中重复一个词或几个词来扩大或表现情感。

Congeries （堆积法）：词的堆积。

Diacope （间隔重复法）：把一个或几个词放在一个词或几个词的重复的中间。

Dieremenon （复合词间插法）：用其他词或词组把一个复合词的元素分开。

Digestion （要点提示法）：对要讨论的要点、一个问题的含义等进行按顺序的列举。

Emphasis （强调法）：语言的重读，以至于暗示多于实际的陈述。

Enumeratio （列举法）：在主题与附属、因与果，前因与后果之间的划分。

Epandiplosis （首尾重复法）：一个开头使用的词在句尾的重复。

Epanodos （扩展重复法）：一个一般的陈述通过一部分一部分的讨论加以扩展，在开头的总结中使用的术语在随后的讨论中特别地加以重复。

Epexegesis （增加法）：增加词或句来进一步澄清或详细说明一个已经做出的陈述。

Epizeuxis （连续重复法）：一个词的强调性的重复，没有其他词加在中间。

Epimone （多次重复法）：一个句子或问题的多次重复，详述一个论点，一个叠句。

Erotesis （修辞问句法）：暗示强烈的肯定或否定的一个修辞性的问题。

Exclamatio （感叹法）：一种感叹。

Explanatio （增词法）：增加词或句子来进一步澄清或详细解释一个已经做出的陈述。

Exuscitatio （动情法）：打动听者的类似感觉的富有情感的表达。

Gradatio （递增法）：用平行的句法结构和重要性逐渐增长的词或句子来加高程度。

Homiologia （冗长法）：单调沉闷的、冗长的风格。

Homoioleuton （尾似法）：有着相似结尾的一系列词。

Hydrographia （水描法）：对水的描述。

Hyperbole （夸张法）：夸张或用过分的词来强调，不想让人真正理解；自觉的夸张。

Hypotyposis （动作模仿法）：只是动作的模仿，而不是方式或情感的模仿。

Hysteron proteron （无逻辑法）：缺乏正常逻辑顺序的句法或感觉。

Iteratio （激烈重复法）：为了激烈而做的重复。

Mempsis （抱怨伤害法）：针对伤害而做的抱怨或恳求帮助。

Noema （模糊微妙法）：模糊而微妙的语言。

Oxymoron （浓缩悖论法）：一种浓缩的悖论。

Parechesis （同音重复法）：紧密连接的词中的相同声音的重复。

Parenthesis （旁白插入法）：在自身完整的一个句子中作为一种旁白而插入的一个词、短语或句子。

Peristasis （引申阐述法）：通过对伴随情况的描述来引申阐述。

Ploce （新词重复法）：在其他词或词句插入之后，一个带有新含义的词的重复。

Procatascene （逐渐告知法）：在告诉听众某件事已经做完之前给他们一种逐渐的准备和确立。

Pragmatographia （生动描述法）：对一个行动或事件的生动的描述。

Reditus ad propositum （离题返回法）：在离题之后，返回到主题上。

Sarcasmus （讽刺法）：一种尖刻的嘲笑或奚落，讽刺。

Syngnome （宽恕伤害法）：对伤害的宽恕。

Zeugma （动词支配法或共轭法）：一个动词支配几个一致的词或分句，每一个都用不同的方式。

进一步的背景请见Richard A Lanham, A Handlist of Rhetorical Terms,2nd ed.(Berkeley:University of California Press,1991)，一个为苹果电脑的加强版也可利用；还可参阅Dietrich Bartel, Music Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music(Lincoln,NE:University of Nebreska Press, 1997)。

注　释

[1].译文中包含了一些尚无对应的中文翻译的西方修辞学名词——译者注

参考文献

第一章 导论：君权、宗教和艺术的修辞

君权与贵族

The most useful study is Jonathan Deward, The European Nobility, 1400-1800 (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).Another book with a more theo-retical approach is Paul Kléber Monod,The Power of Kings: Monarchy and Religion in Europe,1589-1715 (New Haven: Yale University Press 1999) More factual detail but less sweeping interpretation can be found in Michael Laccohee Bush, Noble Privilege(Manchester:Manchester University Press, 1983).Two very usefulcollec-tions of specialized essays are Ronald G.Asch and Adolf M. Birke eds., Princes, Patronage,and the Nobility: The Courtat the Beginning of the Modern Age, c. 1450-1650 (Oxford: Oxford University Press, 1991),and H.M. Scott, ed., The European Nobilities in the Seventeenth and Eighteenth Centuries,I,Western Europe (London:Longman, 1995).Specific detailabout the Holy Roman Empire has been drawn from Charles W. Ingrao, The Habsburg Monarchy, 1618-1815 (Cambridge: Cambridge University Press. 1994).Details concerning King James II of England are found in Michael Mullett, James II and English Politics, 1678-1688 (London: Routledge, 1994).For the history and interpretation of Whitehall Palace and its decorations, see Roy Strong, Britannia Triumphans:Inigo Jones, Rubens, and Whitehall Palace (London: Thames and Hudson, 1980).Information about Purcell's odes and welcome songs can be found in Peter Holman, Henry Purcell (Oxford: Oxford University Press, 1994).and Rosamond McGuinness, English Court Odes, 1660-1820 (Oxford:Oxford University Press, 1971).

宗教

Reliable and disinterested overviews of the history and beliefs of the religions mentioned in this chapter can be found in the Encyclopaedia of Religion and Ethics, ed. James Hastings (New York: Scribner, 1908-27),12 vols.; and in the Encyclopedia of Religion,ed.

Mircea Eliade (New York: Macmillan, 1987). More recent, specialized articles on the Protestant Reformation are found in Pierre Chaunu,ed.,The Reformation (New York: St.Martin's Press, 1986);and the Oxford Encyclopedia of the Reformation, ed. Hans J.Hillerbrand (New York: Oxford University Press, 1996).Useful detail about the Catholic Counter-Reformation is contained in Martin D.W.Tones, The Counter-Reformation: Religion and Society in Early Modern Europe (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

艺术的修辞学

A seminal and provocative treatment of this subject is Gerard LeCoat, The Rhetoric ofthe Arts, 1550-1650, European University Papers, Series XVIII: Com-parativeLiterature,Vol. 3(Bern:Lang,1975).A useful and brief summary of rhetor-ical nomenclature is Richard A.Lanham,A Handlist of Rhetorical Terms (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969).The idea that the artsoften had a distinctly political purpose in the seventeenth century is developed by Roy Strong, Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650 (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984).The theory that musical spectacle can be considered as ritual sacrifice in a cult of monarchy is advanced by Kristiaan P.Aercke. Gods ofPlay: Baroque Festive Performances as Rhetorical Discourse (Albany: State University of New York Press, 1994).A useful survey of Baroque music treatises that pursue analogies between music and rhetoric is Dietrich Bartel, Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music (Lincoln:University of Nebraska Press, 1997).

第二章 歌剧、单声部歌曲和协奏牧歌的产生

综述

Translations of the prefaces and other writings by Artusi, Bardi, Caccini, Galilei, Monteverdi, and Peri are conveniently collected in Source Readings in Music History,ed. Oliver Strunk,rev. ed.,IV,The Baroque Era,ed. Margaret Murata (New York,W.W. Norton.1998),A more detailed overview of the material covered in this chapter is found in Tim Carter. Music in Later Renaissance & Early Baroque Italy(London;Batsford,1992).

最早的歌剧

A useful overview of the emergence of opera with a very good discussion of musical styles is Howard Mayer Brown.“How Opera Began: An Introduction to Jacopo Peri's Euridice (1600),”The Late Italian Renaissance, ed. Eric Cochrane (New York,1970),pp. 401-444; reprinted in The Garland Library of the History of Western Music, ed. Ellen Rosand, XI,Opera, I,Up to Mozart(New York,1985), pp. 1-44. A more detailed study, which emphasizes the Florentine and pan-Italian traditions of classical (Greek and Roman) studies, is Barbara Russano Hanning, Of Music's Power: Humanism and the Creation of Opera (Ann Arbor, 1980).Detailed information about Peri's opera L'Euridice can be found in Tim Carter, Jacopo Peri, 1561-1633: His Life and Works (New York: Garland Publishing, 1989).The study that best puts the emergence of opera in the context of earlier musical spectacle.especially the Florentine intermedi, is Nino Pirrotta. Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi, trans. Karen Eales (Cambridge, 1982).The best summary of what is known concerning the Florentine Camerata is Claude V. Palisca,“The ‘Camerata Fiorentina’:A Reappraisal,”Studimusicali,I(1972),203-36; reprinted in The Garland Library ofthe History of Western Music,ed. Ellen Rosand,XI,Opera,I, Up to Mozart(New York,1985),pp.45-80.

宫廷文化、政治和盛况

For the political context of early Florentine opera, see John Walter Hill,“Flo-rence: Musical Spectacle and Drama, 1570-1650,”The Early Baroque Era from the Late 16th Century to the 1660s, ed. Curtis Price. Music and Society, ed. Stanley Sadie (New York: Prentice Hall, 1993), pp.121-145. For background to Florentine politics and

society ca.1600,three articles by Samuel Berner are especially useful: "Florentine Political Thought in the Late Cinquecento,"Il pensiero politico, III (1970), 177-99;"Florentine Society in the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries," Studies in the Renaissance, XVIII (1971), 203-46; and "The Florentine Patriciate in the Transition from Republic toPrincipato,1530-1609,"Studies in Medieval and Renaissance History,IX(1972).203-46.

《新音乐》（1602）和那不勒斯、罗马及其他地区的单声歌曲

Specific studies of Giulio Caccini and his early monodies include Howard Mayer Brown."The Geography of Florentine Monody: Caccini at Home and Abroad,"Early Music, IX (1981),147-168; Tim Carter, "Giulio Caccini (1551-1618):New Facts, New Music,"Studi musicali,XVI (1987),13-32: Carter,"Onthe Composition and Performance of Caccini's Le nuove musiche(1602),"Early Music, XII (1984),208-217; H. Wiley Hitchcock,"Vocal Ornamentation in Caccini's Nuove Musiche," The Musical Quarterly, LVI (1970),389-404; reprinted in The Garland Library of the History of Western Music, ed.Ellen Rosand, V, Baroque Music,I,Seventeenth Century(New York,1985),pp. 131-47; and Stephen Willier, "Rhythmic Variants in Early Manuscript Versions of Caccini's Monodies,"Journal of the American Musicological Society,XXXVI (1983),481-97. The only published overview in English of early monody remains Nigel Fortune,"Italian Secular Monody from 1600 to 1635: An Introductory Survey,"The Musical Quarterly, XXXIX (1953),171-195; reprinted in The Garland Library of the History of Western Music,ed. Ellen Rosand, V, Baroque Music, I,Seventeenth Century (New York, 1985), pp.47-71. A detailed study of the emergence of monody in Rome and Naples and of the origins of the chamber cantata is John Walter Hill, Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto, 2 vols. (Oxford: Clarendon Press, 1997).A very important treatment of the new serious canzonetta and the early Roman chamber cantata is Robert Rau Holzer,"Music and Poetry in Seventeenth-Century Rome: Settings of the Canzonetta and Cantata Texts of Francesco Balducci, Domenico Benigni, Francesco Melosio, and Antonio Abati,"Ph. D.diss.,Univ. of Pennsylvania, 1990.

第二实践和协唱牧歌

The dispute between Artusi and Monteverdi is summarized by Claude V. Palisca,“The Artusi-Monteverdi Controversy,”The Monteverdi Companion, ed. Denis Arnold and Nigel Fortune (New York, 1968),pp.133-66.In addition to the two recent books on Monteverdi cited earlier, there are two additional treatments of the composer's madrigals: Nino Pirrotta,“Monteverdi's Poetic Choices,”Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays (Cambridge, MA: Harvard University Press,1984),pp.271-316; and Gary Tomlinson, Monteverdi and the End of the Renaissance (Oxford: Oxford University Press, 1987).

曼图亚、佛罗伦萨和罗马的发展

Two recent books devoted to Claudio Monteverdi are useful in placing his opera L'Orfeo in context: Paolo Fabbri, Monteverdi, trans. Tim Carter (Cambridge:Cambridge University Press, 1994); and Silke Leopold, Monteverdi: Music in Transition, trans. Anne Smith (Oxford: Oxford University Press, 1991).A detailed study of the opera is John Whenham, Claudio Monteverdi: Orfeo (Cambridge:Cambridge University Press, 1985).Operas and other musical spectacles in Florence after L'Euridice, particularly performances during the regency of the two women, are explored in Kelley Ann Harness, "Amazzoni di dio: Florentine Musical Spectacle under Maria Maddalena d'Austria and Cristina di Lorena(1620-30),"Ph.D.diss., Univ. of Illinois, 1996. The beginnings of opera in Rome are explored by Hill. Roman Monody, Cantata, and Opera; by Margaret Murata, "Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome,"Early Music History, IV (1984),101-34; and by Murata in Operasfor the Papal Court,1631-1668(Ann Arbor,1981).An outstanding study of music in the context of early seventeenth-century Roman culture and of Barberini family patronage is Frederick Hammond, Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII (New Haven: Yale University Press, 1994).A study of the opera Chi soffre speri with text, translation, and score of the Fiera difarfa episode from it is Hammond,"Bernini and the 'Fiera di Farfa'" Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought, ed. Irving Lavin (University Park,PA: Pennsylvania State University Press,1985),pp.115-78.

第三章 器乐的新类型

弗雷斯科巴尔第、琉特琴和拨弦古钢琴音乐的风格转变

The standard book on Frescobaldi's life and works is Frederick Hammond, Girolamo Frescobaldi(Cambridge,MA: Harvard University Press, 1983).A useful survey that includes chapters on Frescobaldi's Italian contemporaries is Alexander Silbiger,ed., Keyboard Music before 1700 (New York: Schirmer Books,1995),which replaces Willi Apel,The History of Keyboard Music to 1700,trans. Hans Tischler(Bloomington,IN: Indiana University Press, 1972).A book with

more detail about minor composers is Alexander Silbiger, Italian Manuscript Sources of 17th-century Keyboard Music (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980).The idea that the Italian keyboard toccata originated in notated diminutions of madrigal-like polyphonic background structures is advanced by Alexander Silbiger in "Is the Italian Keyboard Intavolatura a Tablature?"Recercare 3 (1991,81-104; and "From Madrigal to Toccata: Frescobaldi and the Seconda Prattica," Critica Musica: Essays in Honor of Paul Brainard, John Knowles, ed. (Amsterdam: Gordon ＆ Breach, 1996),pp.403-28. An extensive and detailed account of the origins and history of the chordal/bass patterns found in seventeenth-century music for key-board andlute-family instruments is the series of four volumes The Folia, the Saraband,the Passacaglia,and the Chaconne by Richard Hudson, Musicological Studies and Documents,35 (Neuhausen-Stuttgart: American Institute of Musicology, 1982). A contrasting view, that chordal/bass patterns are aspects of various specific musical genres andpractices.inseparable from other features such asrhythm,meter,texture, and purpose, is advanced by Alexander Silbiger,"Passacaglia and Ciaccona: Genre Pairing and Ambiguity from Frescobaldi to Couperin."Journal of Seventeenth Century-Music,2(1996),http://sscm-jscm.press,uiuc. edu/jscm/v2no1.html. Also see the entries on specific chordal/bass patterns in The New Grove Dictionary of Music and Musicians,2nd ed. (London:Macmillan,2001).

和弦与调式作曲

The most thorough introduction to modal theory focuses on the sixteenth century,but it forms an indispensable foundation for understanding mode in the seventeenth century: Bernhard Meier, The Modes of Classical Vocal Polyphony Described According to the Sources, trans. Ellen S. Beebe (New York: Broude Brothers Limited, 1988).A less detailed discussion of mode together with the gamut of hexachords and the potential meanings of mutation and change of system underlies the analyses in Eric Thomas Chafe, Monteverdi's Tonal Language (New York: Schirmer Books, 1992). Banchieri's exposition of modal composition, fundamental for the seventeenth century, is translated in Clifford A.Cranna,Jr., "Adriano Banchieri's

Cartella Musicale (1614): Translation and Commentary,"
Ph.D.diss.,Stanford Univ., 1981. The chordal theories of Lippius and his contemporaries are presented in Benito V. Rivera, German Music Theory in the Early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius, Studies in Musicology, 17 (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1980).A stimulating book that contains useful information but which comes to erroneous conclusions because of faulty methodology,placing therise of tonality far tooearly,is Carl Dahlhaus. Studies on the Origin of Harmonic Tonality, trans. Robert O.Gjerdingen (Princeton: Princeton University Press 1990).

十七世纪早期意大利教堂管风琴音乐

The books by Apel and Hammond mentioned under the first heading are relevant to this category as well. The entry"Organ Mass" in The New Grove Dictionary of Music and Musicians provides a valuable overview. Donald Karl Marcase,"Adriano Banchieri.L'organo suonarino:Translation,Transcription and Commentary,"Ph.D. diss., Indiana University, 1970,gives a convenient point of entry into the details of organ use in the Italian Catholic Church at the beginning of the seventeenth century.

The Violin and Italian Instrumental Ensemble Music

The standard work on the subject,although now somewhat outdated,is David D. Boyden, The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music (London: Oxford University Press, 1965).Details concerning the violin in Brescia are reported in John Walter Hill,"The Emergence of Violin Playing into the Sphere of Art Music in Italy: Compagnie di Suonatori in Brescia during the Sixteenth Century,"Musica Franca: Essays in Honor of Frank D'Accone, ed. Irene Alm, Alyson McLamore, and Colleen Keardon (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1996), pp. 333-366. The most extensive listing and overview of early composers of violin music is still William S.Newman, The Sonata in the Baroque Era,4th ed.(New York:W.W.Norton,1983),even though it is outdated in some respects. More details about a smaller number of composers is found in Willi Apel. Italian Violin Music of the Seventeenth Century, ed. Thomas Brinkley (Bloom-ington, IN: Indiana University Press, 1990), and Peter Allsop, The Italian'Trio' Sonata from its Origins until

Corelli(Oxford:Clarendon Press, 1992).Very valuable insights into styles and genres of early violin music are found in Eleanor Selfridge-Field. Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi, 3rd ed. (New York:Dover Publications, Inc., 1994).

第四章 意大利教堂音乐：1600—1650年

The best concise overview of this subject is Jerome Roche, North Italian Church Music in the Age of Monteverdi (Oxford: Clarendon Press. 1984).Three important studies of leading or representative churches are Thomas D.Culley, Jesuits and Music: A Study ofthe Musicians Connected with the German College in Rome during the 17th Century and of Their Activities in Northern Europe, Sources and Studies for the History of the Jesuits,2(Rome:Jesuit Historical Institute, 1970);James H.Moore, Vespers at St. Mark's: Music of Alessandro Grandi, Giovanni Rovetta. and Francesco Cav-alli (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981); and Colleen Reardon, Agostino Agazzari and Music at Siena Cathedral, 1597-1641 (Oxford: Clarendon Press, 1993).Three outstanding recent studies of music in women's convents reveal a wealth of astonishing detail: The Crannied Wall: Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe, ed. Craig A. Monson (Ann Arbor:Univ.of Michigan Press, 1992); Craig A.Monson,Disembodied Voices: Music and Culture in an Early Modern Italian Convent (Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press. 1995); and Robert L.Kendrick, Celestial Sirens: Nuns and their Music in Early Modern Milan (Oxford: Clarendon Press, 1996).Three outstanding genre studies are Howard E. Smither, A History of the Oratorio, I,The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press. 1977);Murray C. Bradshaw, The Falsobordone:A Study in Renaissance and Baroque Music, Musicological Studies ＆ Documents,34 (Neuhausen-Stuttgart:Hänssler-Verlag, 1978); and Frits Noske, Saints and Sinners: The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century (Oxford: Clarendon Press, 1992).Two wide-ranging books on the contributions of individual composers are Jeffrey G. Kurtzman, The Monteverdi Mass and Vespers of 1610:Music,Context,Performance (Oxford:Oxford University Press, 1999); and Andrew V. Jones, The Motets of Carissimi (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982). Masses, motets,

psalms, hymns, and Magnificats of the seventeenth century are published in Seventeenth-Century Italian Sacred Music,vols.1-20,ed. Anne Schnoebelen and Jeffrey Kurtzman (New York:Garland Publishing, 1995-2002) The books about Monteverdi mentioned in the note to Chapter 2 are also relevant to this chapter. In addition. a large portion of the information available on Italian churches and church music of this period is found in journal articles, many of them cited in the bibliographies of the books mentioned here. In addition, there are many books and articles devoted to music at individual churches published in Italian;again.many of these are cited in the books listed here.

第五章 1650年之前法国的舞台、器乐和教堂音乐

综述

The most thorough and recent survey of early seventeenth-century French music is contained within James R.Anthony,French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau,rev. ed.(Portland,OR: Amadeus Press, 1977), which contains an exten-sive bibliography.

《皇后喜剧芭蕾》

A facsimile edition of the text, description, and music, with commentary, is Margaret M. McGowan, Le Balet Comique by Balthazar de Beaujoyeulx, 1581, Medieval ＆ Renaissance Texts＆ Studies,6(Binghamton,NY: Center for Medieval ＆ Early Renaissance Studies, 1982).An English translation with a modern edition of the music (lacking texts for allbut the first strophes)is Carol MacClintock and Lander MacClintock, trans., La Balet comique de la Royne, 1581, Musicological studies and documents 25(Rome:American Institute of Musicology,1971).

舞蹈类型

An extensive compendium of information, including translated excerpts from Arbeau and Mersenne,is Betty Bang Mather,Dance Rhythms of the French Baroque:A Handbook for Performance (Bloomington, IN: Indiana University Press,1987), which,however,contains errors and omissions. Information in Mather's book should be checked against Meredith Little and Natalie Jenne, Dance and the Music of J.S.Bach (Bloomington, IN: Indiana University

Press, 1991/1998),which, although focused on a later period in Germany,contains much information about seventeenth-century dance in France. Thoinot Arbeau, Orchesography, trans. Mary Stewart Evans (New York: Dover Publications, 1967), provides convenient access to one of the primary documents. Supplementary information that is useful and interesting is found in portions of George Houle, Meter in Music, 1600-1800: Per-formance, Perception, and Notation (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987). Two important anthologies of French dance music from the first half of the seventeenth century are Jules Ecorcheville, ed., Vingt suites d'orchestre du XVII ᵉ siècle français, 2 vols.(Paris:L.-Marcel Fortin, 1906; repr. New York: Broude Brothers, 1970);and David Joseph Buch, Dance Music from the Ballet de Cour 1575-1651 (Pendragon, 1994). Marie Françoise Christout, Le Ballet de cour au XVIIe siècle (Geneva:Minkoff, 1987), contains many valuable illustrations of ballets de cour and an expanatory text in French and English.

宫廷埃尔曲

The standard work on this subjectis in French:Georgie Durosoir,L'air de cour en France: 1571-1655 (Liege: Mardaga, 1991).An important study in English of a major composer is this area is Don Lee, "Pierre Guedron and the Air de Cour" (Ph. D.diss., Yale u.,1972).A study of special significance is David P.Walker,"The Influences of musique mesurée a l'antique. Particularly on the airs de cour of the Early Seventeenth Century,"Musica disciplina, II(1948),141-63;repr. in Baroque Music,I,Seventeenth Century, Garland Library of the History of Western Music. ed. Ellen Rosand, 5 (New York and London: Garland, 1985).291-313.

琉特琴音乐

There is no book-length introduction in English to the lute and its music. The best available short overview of the subject isthe entry"Lute"in The New Grove Dictionary of Music and Musicians. The standard book on the lute is in German:Ernst Pohlmann, Laute, Theorbe, Chitarrone: Die Instrumente, ihre Musik und Literatur von 1500 bis zur Gegenwart, 5th ed.(Lilienthal:Eres Edition, 1982). Francisque's Le Tré-sor d'Orphée and most of the other early seventeenth-century French lute-music collections have been

published in modern editions as part of the series Corpus des luthistes français from the Centre National de la Recherche Scientifique. A supe-rior transcription of La Rhétorique des dieux by David J. Buch is volume 62 of the series Recent Researches in the Music of the Baroque Era(Madison.WI: A-R Editions, 1990).Stephen Hefling, Rhythmic Aleration in Seventeenth-and Eighteenth-Century Music (New York: Schirmer Books, 1993), is considered somewhat contro-versial;the entry on notes inégales by David Fullerin The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., is concise and widely accepted.

拨弦古钢琴音乐

Two surveys of keyboard music that have useful treatments of early French harp-sichord music are willi Apel, The History of Keyboard Music to 1700, trans. Hans Tis-chler (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1972); and Frank E. Kirby,A Short History of Keyboard Music (New York: Schirmer Books, 1966). A precise inves-tigation into the surviving manuscript sources of this repertoire is Bruce Gustafson, French Harpsichord Music of the 17th Century:A Thematic Catalog of the Sources with Commentary (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1979).The relation-ship between early French harpsichord music and lute music is treated thoroughly in David Ledbetter,Harpsichord and Lute Music in 17th-Century France (London: Macmillan. 1987).A rewarding discussion of the cultural context of this repertoire is Margot Martin,"Essential Agréments:Art,Dance,and Civility in Seventeenth-century French Harpsichord Music,"Ph.D.diss., UCLA, 1996.

器乐重奏音乐

The basic book on the viol family is Ian woodfield, The Early History of the Viol (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).The subject matter treated here is surveyed in Michel Sicard, "The French Viol School before 1650,"Journal of the Viola da Gamba Society of America,xVIII (1981),76-93. The statutes of the Con-frérie de Saint-Juilien-des-Ménétriers are published in English translation in Oliver Strunk,ed.,Source Readings in Music History,rev.ed.,IV,The Baroque Era, ed. Margaret Murata(New York:Norton,1998).

管风琴与管风琴音乐

In addition to the treatment of organ music in the surveys by Apel and Kirby citedabove,there are two important books that explain the patterns ofconstruc-tion and lines of historical developments that led to the emergence of a distinctive type of French organ during thefirsthalf ofthe seventeenth century: Peter Williams, The European Organ, 1450-1850, 2nd ed.(London:B. T. Batsford, 1978); and Fenner Douglass, The Language ofthe Classical French Organ: A Musical Tradition before 1800,2nd ed.(New Haven,CN: Yale University Press, 1995).

教堂声乐

The major survey of French church music that includes the early seventeenth century is in French: Denise Launay,La Musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804, Publications de la Société Française de Musicologie,series 3, vol. 5 (Paris:Société Française de Musicologie, 1993).A study that focuses on Protestant and Catholic church music of the early part of this period is Susan Youens,"Music and Religion in the French Reformation and Counter-Reformation,"Ph.D.diss., Harvard Univ., 1975. A recent scholarly reassessment of Bouzignac is by Leroux Martial, Guillaume Bouzignac (a.1587-ca. 1643): Etude musicologique (Beziers:Société de Musicologie du Languedoc, 1993).

第六章 "三十年战争"期间神圣罗马帝国的音乐

意大利对神圣罗马帝国和东欧的渗入

For an overview of the political and social history of this region, see Rudolf Vierhaus, Germany in the Age of Absolutism,trans J. B. Knudsen (New York: Cam-bridge University Press, 1988),and Charles W Ingrao, The Habsburg Monarchy, 1618-1815 (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).A good overview of church music is provided by Anne Kirwan-Mott. The Small-Scale Sacred Concertato in the Early Seventeenth Century, 2 vols.(AnnArbor: UMI Research Press,1981), whose focus on Germany is not mentioned inthetitle. A study that places the church music of Giovanni Priuli and Giovanni Valentini in the context of musical culture at the Viennese court of Emperor Ferdinand II is Steven Saunders, Cross, Sword. and Lyre: Sacred Music at the Imperial Court of Ferdinand Il of Habsburg (1619-1637) (New York: Oxford University Press, 1995).Another

aspect of this topic not treated here is explored by Sara E.Dumont, German Secular Polyphonic Song in Printed Editions 1570-1630:Italian Influences on the Poetry and Music,2 vols.(New York:Garland, 1989).Other specialized articles in English or books in other languages, especially German, can be identified in the bibliographies attached to the articles in The New Grove Dictionary on composers and cities named here and by using those names in searches of RILM online.

1600年之后最早吸收意大利新风格的路德教作曲家

In addition to Kirwan-Mott's book cited above. a good general orientation can be found in the relevant parts of Friedrich Blume, et al. Protestant Church Music: A History,rev. Ludwig Finscher, trans. F.Ellsworth Peterson(New York:W.W.Norton, 1974; London: Victor Gollancz, 1975).

海因里希·许茨

The standard book in English is still Hans Joachim Moser, Heinrich Schütz;His Life and Work, trans. Carl F.Pfatteicher(St.Louis: Concordia Pub. House, 1959).although it is quite outdated by comparison to the rich literature in Ger-man. Much of that new richness can be gleaned from the periodical literature surveyed in Allen B.Skei, Heinrich Schütz,a Guide to Research (New York: Gar-land, 1981). A brief modern account is Basil Smallman,The Music of Heinrich Schütz, 1585-1672 (Leeds:Mayflower,1985).An important contribution on a small scale is Joshua Rifkin,"Heinrich Schütz,"in The"New Grove"North Euro-pean Baroque Masters (London: Macmillan,1985).A large amount of basic source material is available in Gina Gail Spagnoli, trans, Letters and Documents of Hein-rich Schütz, 1656-1672: An Annotated Translation (Ann Arbor: UM Research Press.1990).A good source of Schütz iconography is Richard Petzoldt, Heinrich Schütz und seine Zeit in Bildern = Heinrich Schütz and His Times in Pictures, with an introduction by Dietrich Berke (Kassel: Bärenreiter, 1972.).The only com-plete edition of Schütz's music is Heinrich Schütz,Sämtliche Werke,ed.Philipp Spitta,Arnold Schering, and Heinrich Spitta(Leipzig,Breitkopf＆Härtel,1885-1927).Thisedition,however,is being replaced by Heinrich Schütz, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Internationale Heinrich-Schütz-

Gesellschaft (Kassel: Barenreiter, 1955-) and Heinrich Schütz, Stuttgarter Schütz-Ausgabe ed. Günter Graulich and Paul Horn (Neuhausen-Stuttgart, Hänssler-Verlag, 1971-).

德国管风琴音乐

A general history of the instrument is Peter F. Williams, The European Organ 1450-1850, 2nd ed.(London,Batsford,1978). The best overview for this as well as other aspects of keyboard music in the seventeenth century is Willi Apel, The History of Keyboard Music to 1700, trans and rev, Hans Tischler (Bloomington, IN: Indiana University Press.1972).The keyboard music of Sweelinck in surveyed in Pieter Dirksen, The Keyboard Music of Jan Pieterszoon Sweelinck: Its Style, Significance and Influence (Utrecht: Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1997).A useful study of specific organ practices is Pieter van Dijk,Mattias Weckmann and the Use of the Organ in the lacobikirche in Hamburg in The Seventeenth Century (Sneek: Boeijenga, 1991).A complementary book that includes an introduction to the seventeenth-century German organ is Gustav Fock. Hambrug's Role in Northern European Organ Building (Easthampton, MA:Westfield Center, 1997).

帝国的重奏音乐

The spread of the solo and trio sonata with continuo is surveyed in William S. Newman,the Sonata in the Baroque Era,4th ed.(New York:W.W.Norton,1983). A complementary study, now rather old, is Albert Biales,"The Sonatas and Canzonas for Larger Ensembles of the Seventeenth Century inAustria,"Ph.D. diss., Univer-sity of California, Los Angeles, 1962. A fascinating study of German Stadtpfeifern is Jeinrich W. Schwab,"The Social Status of the Town Musician,"The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century, ed. Walter Salmen, trans. Herbert Kaufman and Barbara Reisner, Sociology of Music, 1 (New York: Pendragon Press, 1982),pp.31-59.

第七章 第一斯图亚特国王统治和共和制时期的英格兰音乐

英格兰的器乐重奏

Peter Holman, Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690 (Oxford: Clarendon Press, 1993),presents an outstanding overview as well as the results of important new

research. The basic book on the viol family is Ian Wood-field, The Early History of the Viol (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).English viol consort music is surveyed in Christopher D.S.Field, “Consort Music,I,Up to1660,”The Blackwell History of Music in Britain,III,The Seventeenth Century, ed.Ian Spink (Oxford: Blackwell, 1992),pp.245-81. The historical and theoretical background to John Jenkins's chromatic viol fantasy and similar contemporary En-glish works is explored by Christopher D.S.Field,“Jenkins and the Cosmography of Harmony,”John Jenkins and His Time:Studies in English Consort Music, ed. Andrew Ashbee and Peter Holman (Oxford: Clarendon Press,1996),pp.1-74;the other essays in the same volume form a further resource for the study of English consort music of this period. A selection of music formixed consort is Musica Britannica, 40,Musicfor Mixed Consort, ed. Warwick Edwards (London:Stainer and Bell, 1977).The fantasia-suite is surveyed in Jane Troy Johnson,“The English Fantasia-Suite,ca.1620-1660,” Ph.D.diss.,Univ.Of California,Berkeley, 1971. A detailed study of English waits is George Arthur Stephen, The Waits ofthe City of Norwich through Four Centuries to 1790(Norwich:Goose,1933),

琉特琴和拨弦古钢琴音乐

An outstanding general survey of Elizabethan lutemusic is John M.Ward, Music for Elizabethan Lutes, 2 vols (Oxford: Clarendon Press, 1992).The succeeding period is treated in Matthew George Spring,“The Lute in England and Scotland after the Gold Age,1620-1750,”Ph.D.diss.,Oxford Univ., 1987.The standard work on the leading English lutenist of thisperiod is Diana Poulton, John Dowland, new rev. ed. (London: Faber, 1982) The classic study of Elizabethan virginal music is Charles Van den Borren, The Sources of Keyboard Music in England,trans. Tames E.Matthew (London: Nov-ello. 1913; and various reprints).A more recent but less specialized survey is John Caldwell, English Keyboard Music before the Nineteenth Century (Oxford: Blackwell, 1973).Two specialized studies of later repertoires are Barry Cooper,English Solo Key-board Music of the Middle and Late Baroque(New York:Garland,1989),and Candace Lea Bailey,“English Keyboard Music ca.1625-1680,” Ph.D.diss.,Duke Univ., 1993. The fascinating tale ofthe Hunt's Up is toldby John M.Ward,“The

Hunt'sUp,”Proceedings of the Royal Musical Association, 106(1980),1-25. The most recent of several important books on the broadside ballad is Claude M.Simpson, The British Broadside Ballad and Its Music (New Brunswick,NJ: Rutgers University Press, 1966).One of the most important keyboard composers introduced in this chapter is the subject of Denis Stevens,Thomas Tomkins,(London:Macmillan, 1957; repr. New York:Dover,1967).

斯图亚特国王统治下的教堂音乐

A standard study with a broad scope is Peter le Huray, Music and the Reformation in England,1549-1660 (London: Jenkins, 1967; repr. Oxford: Oxford Univ. Press,1967;repr. Cambridge: Cambridge University Press,1978,1979,1989). A more specialized book with more emphasis on musical style is Peter Phillips, English Sacred Music, 1549-1649 (Oxford: Gimell, 1991).A useful study of a major figure is John Harley,Orlando Gibbons and the Gibbons Family of Musicians (Aldershot:Ash-gate,1999).A more specific study is Mark Ellis, Gibbons: Anthems, Mayflower Study Guides, 6(Leeds:Mayflower,1984).

牧歌、埃尔曲和歌曲

A general study of English vocal music that includes the early seventeenth cen-turyis Winifred Maynard,Elizabethan Lyric Poetry and Its Music(Oxford:Clarendon Press, 1986).A complementary study of later repertoire is Elise Bickford Jorgens, The Well-Tun'd World: Musical Interpretations of English Poetry, 1597-1651 (Min-neapolis:University of Minnesota Press, 1982).An impressive study of the consort song is Craig Monson, Voices and Viols in England,1600-1650: The Sources and the Music (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982).The most comprehensive study of English luteand continuo songs of the seventeenth century remains Ian Spink,English Song,Dowland to Purcell(London:Batsford,1974; repr.1986).

斯图亚特时期的假面剧

A recent survey of this subject is Jerzy Limon, The Masque of Stuart Culture (Newark: University of Delaware Press, 1990).Two seminal studies that emphasize the political aspects of the Stuart masque are Stephen Kitay Orgel and Roy C. Strong, Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court (London: Sotheby Parke Bernet, 1973),

and Orgel, The Illusion of Power: Political Theater in the English Renaissance (Berkeley: Univer-sity of California Press, 1975).A new collection of essays on the political aspects of Stuart theater is Theatre and Government under the Early Stuarts (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).An excellent study of the music is Peter Walls,Music in the En-glish Courtly Masque, 1604-1640 (Oxford: Clarendon Press, 1996).The full text, music, and designs for Britannia triumphans are collected in Murray Lefkowitz, Trois Masques a la cour de Charles I [er] d'Angleterre (Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1970).A large anthology of masque music is Four Hundred Songs and Dances for the Stuart Masque,ed.Andrew J. Sabol (Providence: Brown University Press, 1978).For music in Shakespeare's plays, see Frederick William Sternfeld, Music in Shakespearean Tragedy, 2nd ed.(London:Routledge,1967),and John H. Long, Shake-speare's Use of Music(Gainesville:University of Florida Press, 1955).

音乐，英国内战和共和制时期

The best account of England during the reigns of the early Stuarts is Derek Hirst,Authority and Conflict: England, 1603-1658, New History of England, 4 (London: E. Arnold, 1986; Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986). An excellent study of court culture is G. E. Aylmer, The King's Servants: The Civil Service of Charles I,1625-1642, 2nd ed. (London: Routledge, 1974). A comprehensive account of the social history of music in early Stuart England is Walter L.Woodfill, Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I, Princeton Studies in History, 9 (Princeton: Princeton University Press; repr. New York: Da Capo Press, 1969).An illuminating musical biography of this period is Murray Lefkowitz, William Lawes(London:Routledge,1960).

第八章 意大利为戏剧、室内乐和教堂音乐的新声乐体裁的传播,1635—1680年

罗马歌剧的传播

Two books cited atthe end of Chapter 2 are also relevant to this chapter: Mar-garet Murata, Operas for the Papal Court, 1631-1668 (Ann Arbor, 1981),and Fred-erick Hammond, Music & Spectacle in Baroque Rome: Barberini Patronage under Urban VIII (New Haven: Yale University Press, 1994).The notion that Venetian opera resulted from the same process of dissemination from Rome that transplanted the genre to many other Italian cities was originally and most forcefully argued by Nino Pirrotta in a series of articles translated as"Early Venetian Libretti at Los Angeles,""The Lame Horse and the Coachman: News of the Operatic Parnassus in 1642,""Falsirena and the Earliest Cavatina,"and"Commediadell'Arte and Opera,"Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays (Cambridge, MA, 1984), pp.317-360. Further important details to this story have been added in an article by Lorenzo Bianconi and Thomas Walker,"Dalla Fintapazza alla Veremonda: Stone di febiarmonici,"Rivista italiana di musicologia, X (1975), 379-454, which has been promised in English translation as"Tales of the Febiarmonici: On the Spread of Opera in the 17th Century,"the projected intro-duction to Volume 1 in the series Drammaturgia musicale veneta.

威尼斯剧院、"匿名者"歌剧、威尼斯歌剧的传统

The principal source and best overview of these subjects are found in Ellen Rosand, Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation, of a Genre (Berkeley,1991),and in several articles by the same author, such as"The Bow of Ulysses," The Journal of Musicology,XII (1994),376-95;"Iro and the Interpretation of Il ritorno d'Uisse in Patria,"The Journal of Musicology,VII (1989), 141-64; Seneca and the Interpretation of L'Incoronazione di Poppea,"Journal of the American Musicological Society,XXXVIII(1985),34-71."Ariaas Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli,"Venezia e il melodramma nel seicento, ed. Maria Teresa Muraro, Studi di musica veneta, 5 (Florence, 1976), pp.75-96. An interpretation of the lncogniti operas, different from both Rosand's and the one presented here,is advanced in Iain Fenlon and Peter N.Miller,The Song of the

Soul:Understanding Poppea, Royal Musical Association Monographs, 5 (London: Royal Mudsical Association,1992).

佛罗伦萨、那不勒斯、热那亚

The introduction of Venetian opera to these cities is treated in the article by Bianconi and Walker,"Dalla Fintapazza"("Tales of the Febiarmonici")mentioned above. Robert Lamar Weave and Norma Wright Weaver,A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750 (Detroit, 1978),provides great detail, specific listings, and useful narrative about Florence in this period. Opera in Naples is dis-cussed by Michael F.Robinson,Naples and Neapolitan Opera (Oxford, 1972).The major book on the most important opera composer discussed in thissection is Carolyn Gianturco,Alessandro Stradella(1639-1682):His Life and Works (Oxford, 1994).

室内康塔塔的传播

While there isno book-length treatment of the Italian chamber cantata, there are several useful articles and dissertations. Early cantata composers in Venice are the subject of Roark Thuston Miller, "The composers of San Marco and Santo Stefano and the development of Venetian monody (to 1630);"Ph.D.diss.,Univ. of Michigan, 1993. Gloria Rose［Donnington］,"The Cantatas of Carissimi,"Ph.D. diss., Yale Univ., 1959, remains an excellent guide to developments in the genre about midcentury, as does David L.Burrows,"The Cantatas of Antonio Cesti,"Ph.D.diss., Brandeis Univ., 1961. General information from her dissertation are included in Gloria Rose［Donnington］,"The Italian Cantata of the Baroque Period," Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade, ed. Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn, Hans Oesch, and Max Haas (Bern, 1973), pp.655-77. Another useful treatment of a single composer is Kathleen Chaikin,"The Solo Cantatas of Alessandro Stradella(1644-1682)"Ph D.diss.,Stanford Univ., 1975. Many cantatas from the decades covered here are published in facsimile volumes in the series Italian Cantata in the Seventeenth Century, ed. Carolyn Gianturco. The key articles on Barbara Strozzi are Ellen Rosand. "Barbara Strozzi,virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice," Journal of the American Musicological Society, XXXI (1978),241-81; Ellen Rosand and David Rosand."Barbaradi Santa Sofia and Il prete

genovese: On the Identity of a Portrait by Bernardo Strozzi,"Art Bulletin, LXIII(1981),249-58;Ellen Rosand,"The Voice of Barbara Strozzi,"Women Making Music (Urbana,IL,1986),168-90; and Beth L.Glixon."New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi,"The Musical Quarterly,LXXXI (1997),311-35.

清唱剧在意大利的传播

The master study here again is Howard E.Smither,A History of the Oratorio,I:The Oratorio in the Baroque Era,Italy,Vienna,Paris (Chapel Hill, 1977).A study of a sub-category important in the earlier part of this phase is Fits Noske,Saints and Sinners: The Latin Musical Dialogue in the Seventeenth Century (Oxford, 1992). Two recent studies of the oratorio in a city outside Rome are by Victor Crowther, The Oratorio in Modena (Oxford, 1992),and The Oratorio in Bologna (1650-1730) (Oxford, 1999).Denis Arnold,the Oratorio in Venice(London,1986),is alsouseful. Stradella's oratorios are discussed in Carolyn Gianturco's book on the composer mentioned above.

意大利仪式音乐的变化

Among the few studies in English of this topic are Denis Arnold, "The solo motet in Venice(1625-1775),"Proceedings of the Royal Musical Association, CVI (1980), 56-68: James H. Moore,"The Vespro delli cinque laudate and the Role of salmi spezzati at St.Mark's,Journal of the American Musicological Society, XXXIV (1981),249-78; and"Venezia favorita da Maria: Music for the Madonna Nicopeia and Santa Maria della Salute,"Journal of the American Musicological Society, XXXVII (1984). 299-355. Of special interest is Stewart Arlen Carter,"The Music of Isabella Leonarda(1620-1704)," Ph.D.diss.,Stanford Univ.,1982).

第九章 路易十四宫廷(到吕利逝世)的音乐

法国政治、经济和文化的特点

Two books about Louis XIV's reign that best reflect recent thought are David J.Sturdy,Louis XIV (New York: St.Martin's Press, 1998); and William F Church, The Impact of Absolutism in France: National Experience under Richelieu,Mazarin, and Louis XIV(New York: John Wiley and Sons,1969).A book that focuses on the economic aspects of centralization is Charles Woolsey, Colbert and a

Century of French Mercantilism(New York: Columbia University Press,1939; repr.Lon-don: F. Cass,1964).

大马厩乐队、室内乐、皇家圣堂

The book that presents most thoroughly the political, social, and economic aspects of the administrative divisions of French court music making is Robert M. Isherwood, Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century (Ithaca: Cornell University Press, 1973).Additional information on this subject is summarized in James R.Anthony, French Baroque Musicfrom Beaujoyeulx to Rameau,rev. ed.(Portland,OR: Amadeus Press.1977).

路易十四宫廷作为宣传的盛观表演

The basic work on this subject isIsherwood,Music in the Service of the King. A more general exposition of the use of spectacle for political ends by European monarchs of the Early Modern Era is by Roy C.Strong; it was originally published under the title Splendour at Court: Renaissance Spectacle and Illusion (London:Weidenfeld and Nicolson, 1973) and immediately reissued as Splendor at Court:Renaissance Spectacle and the Theater of Power (Boston: Houghton Mifflin,1973). A revised edition with the title Art and Powet: Renaissance Festivals, 1450-1650 was published in 1984 (Berkeley: University of California Press and Woodbridge:Boydell Press).Two books with more theoretical approaches to the subject are Peter Burke, The Fabrication of Louis XIV (New Haven: Yale University Press, 1992);and Kristiaan P Aercke,Gods ofPlay: Baroque Festival Performances as Rhetorical Discourse(New York: State University of New York Press. 1994).

皇家学院制度

Here again the basic text is Isherwood, Music in the Service of the King. Additional information can be found in Woolsey,Colbert and a Century of French Mercantilism and in Gilette Ziegler,At the Court of Versailles, trans. Walter Taylor (New York: I.P.Dutton and Co., 1966).

法国歌剧的开端、宫廷芭蕾和喜剧芭蕾

The best summaries of these topics are in Anthony,French Baroque Music. Most of the specialized writings on this subject are in French and are cited in Anthony's book. The most reliable guide to the musical and choreographic characteristics of French court dances

is Meredith Little and Natalie Jenne, Dance and the Music of J.S.Bach (Bloomington: Indiana University Press, 1991/1998). Further detail about choreography is found in Wendy Hilton. Dance of Court & Theater: The French Noble Style, 1690-1725 (London: Dance Books and Princeton:Princeton Book Co., 1981), reprinted, with other writings, in Hilton, Dance and Music of the Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton, Dance & Music, 10 (Stuyvesent, NY Pendragon Press, 1997).A detailed study of a single ballet spectacle, with additional general information, is Rebecca Harris-Warrick and Carol G.Marsh, Musical Theatre at the Court of Louis XIV: Le Mariage de la Grosse Cathos (Cambridge: Cambridge University Press.1994).Dance & Music in French Baroque Theatre: Sources and Interpretations. ed. Sarah Yuill McCleave and Geoffrey Burgess (London: Institue of Advanced Musical Studies, King's College London, 1998),contains specialized articles on this subject. Two earlier books on the choreography and musical style of Lully's dances contain much that is useful but should be used with caution: Helen Meredith Ellis,"The Dances of J.B.Lully (1632-1687),"Ph.D.diss., Stanford Univ., 1967; and Betty Bang Mather, Dance Rhythms of the French Baroque: A Handbook for Performance (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987).A videotape illustrating the principal court dances of France as they were notated in the early eighteenth century is Paige Whitely Bauguess,Introduction to Baroque Dance: Dance Types (New Bern, NC: Down East Dance, 1999). Lully's music for comèdies-ballets is studied in Stephen Harlan Fleck, "Molière's Comedy Ballets: A Dramatic and Musical Analysis,"Ph.D. diss., Univ. of California, Davis, 1993. The most recent biography of Lully in English is Ralph Henry Forster, Jean-Baptiste Lully (London: Owen, 1973). New biographical research on Lullyby Jérôme de La Gorce is reported in Lully Studies,ed. John Hajdu Heyer (Cambridge: Cambridge University Press, 2000) and in the entry in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol.15, 2nd ed.(London:Macmillan, 2001).

音乐悲剧、吕利的《阿尔切斯特》

Anthony,French Baroque Music contains a fine overview. The principal book in English is Caroline Wood. Music and Drama in the Tragédie en Musique, 1673-1715: Jean-Baptiste Lully and His Successors (New York: Garland, 1996). Caroline Wood and Graham Sadler. French Baroque Opena: A Reader (Burlington, VT: Ashgate, 2000).is a very useful collection of translated excerpts from period writings on this subject. The most recent and thorough treatment in French is Manuel Couvreur, Jean-Baptiste Lully: musique et dramaturgie au service du Prince (Brussels: Vokar, 1992).A key discussion of Lully's recitative style isLois Rosow,"French Baroque Recitative as an Expression of Tragic Declamation,"Early Music,XI (1983). 468-77.The theaters in which Lully's operas were performed are described in Barbara Coeyman."Theatres for Opera and Ballet during the Reigns of Louis XIV and Louis XV," Early Music, XVIII (1990),22-37. An extended argument forthe allegorical interpretation of Alceste presented here is in Kenneth O. Smith,"Jean-Baptiste Lully's Alceste as an Allegory for Louis XIV's Dutch War,"M. M.thesis,Univ. of Illinois,Urbana-Champaign,2000.

路易十四时代巴黎城市中的音乐

There are many detailed studies of French organs of this period. A useful overview is Fenner Douglass, The Language of the Classical French Organ, rev.ed. (New Haven:Yale University Press,1995).An excellent guide to the life and works of Lully's worthy rival is H.Wiley Hitchcock, Marc-Antoine Charpentier (Oxford:Oxford University Press, 1990).

第十章 西班牙、葡萄牙及其殖民地的音乐

西班牙王国和它的教会

A good general survey that explains the Spanish empire and puts its creation in historical perspective is John Huxtable Elliott, Imperial Spain, 1469-1716 (New York:New American Library, 1977).A more specific and detailed treatment of early modern Spain is John Lynch, Spain under the Habsburgs,Vol2.,Spain and Amer-ica, 1598-1700, 2nd ed.(New York: New York University Press, 1981/1984). A useful social history of Spain is James Casey,Early Modern Spain: A Social History (New York: Routhledge, 1999),The history of religion in Spain

is illuminated by E.William Monter, Frontiers of Heresy: The Spanish Inquisition from the Basque Lands to Sicily (New York: Cambridge University Press, 1990); and Henry Arthur Francis Kamen, The Spanish Inquisition: An Historical Revision,2nd ed. (London:Phoenix Press, 1997/2000).

拉丁文仪式音乐

The classic study of this subject is Robert Murrell Stevenson, Spanish Cathedral Music in the Golden Age(Berkeley:University of California Press, 1976). Two specialized studies are Michael J.Noone, Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs, 1563-1700(Rochester,NY: University of Rochester Press, 1998); and Mark Brill,"Style and Evolution in the Oaxaca Cathedral: 1600-1800," Ph.D.diss.,University of California, Davis, 1998. For the Spanish empire, see Robert Murrell Stevenson, The Music of Colonial Spanish America (Cambridge:Cambridge University Press, 1980/1985).Music in Latin America: An Introduction by Gerard Béhague(Englewood Cliffs,NJ:1979),begins with a chapter on "Sacred Music in Spanish America"that focuses on the Baroque period. The two major books in Spanish on Latin liturgical music of this period are José Subirá,Historia de la música española y hispanoamericana (Barcelona: Salvat, 1953); and José López-Calo,Historia de la música española, vol.3,Siglo XVII,2nd ed.(Madrid:Alianza Editorial,1988).

比良西科和其他本地的教堂音乐

The major English-language study of this topic is Paul R.Laird, Towards a History of the Spanish Villancico (Warren, MI: Harmonie Park Press, 1997). A specific study centering on Mexico but including general information on the villancico is Robert Stevenson. Christmas Music from Baroque Mexico (Berkeley:University of California Press, 1974), Concerning the Italianate phase of the villancico in the early eighteenth century, see José V.González Valle,"Italianate Sections in the Vil-lancicos of the Royal Chapel,1700-40,"Music in Spain during the Eighteenth Cen-tury, ed. Malcolm Boyd and Juan José Carreras (New York: Cambridge University Press. 1998).An English-language book with useful information about the auto sacramentale is N.D.Shergold,A History ofthe Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century (Oxford:Clarendon Press,

1967).A more specific study in Spanish by the same author is N.D.Shergold and J.E.Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la epoca de Calderón, 1637-1681: Estudio y documentos (Madrid: Ediciones de Historia, Geografia y Arte, 1961).

声乐的室内乐

There is no book-length general study of this repertoire. The dozen or so man-uscripts that preserve the early seventeenth-century repertoire are listed by Judith Etzion,"The Spanish Polyphonic Cancioneros, c.1580-c.1650: A Survey of Liter-ary Content and Textual concordances,"Revista de musicologia, IX (1988), 65-107. Introductions to modern editions of those manuscripts are a good source for general discussions of the musical forms and styles. Nearly all of these,however, are in Spanish. An exception is Judith Etzion, The Cancionero de la Sablonara (A Critical Edition)(London:Tamesis Books, 1996).Studies in Spanish of individual composers can be a useful source of general information about this repertoire, for example,Luis Robledo, Juan Blas de Castro (ca.1561-1631): vidayobra musical (Saragossa: Institución"Fernandoel Católico," 1989).There are also many studies of the poetry set in these songs listed in Etzion's bibliography and elsewhere.

舞台音乐

There is really only one book necessary for further study of stage music in Spain during the seventeenth century: LouiseK.Stein,Songs of Mortals,Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain (Oxford: Clarendon Press, 1993).For the early eighteenth century, see William M.Bussey, French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1982);Manuel Carlos de Brito, Opera in Portugal in the Eighteenth Century (New York: Cambridge University Press, 1989); and Juan José Carreras:"From Literes to Nebra: Spanish Dramatic Music between Tradition and Modernity"Music in Spain during the Eighteenth Century, ed.Malcolm Boyd and Juan José Carreras (New York:Cambridge University Press, 1998).

键盘音乐

The general book on this subject is Robert Parkins, Spain and Portugal in the series Keyboard Music before 1700 (London: Prentice

Hall International, 1995). Useful discussions of specific works, organized by composer, are found in Willi Apel, The History of Keyboard Music to 1700, trans. Hans Tischler (Bloomington, IN:Indiana University Press. 1972).The Spanish organ in the Baroque era is treated by Jesús Angel de laLama,El órgano barroco español(Valladolid:Junta de Castilla y León, 1995).The organ batalla as genre is the topic of Mary Ellen Sutton,"A Study of the Seventeenth-Century Iberian Organ Batalla: Historical Development,Musical Characteristics, and Performance Considerations"Ph.D.diss.,University of Kansas,1975. Specialized studies of single composers include J.E.Ayarre Jarne, Francisco Correa de Arauxo, organista sevillano del siglo XVII (Seville, 1986) Mary Jane Corry,"The Keyboard Music of Juan Cabanilles: A Stylistic Analysis of the Pub-lished Works,"Ph.D.diss.,Stanford University, 1965.

竖琴和吉他

A brief overview of the harp and its music in Spain is Cristina Bordas-Ibañez, "The Donble Harp in Spain from the 16th to the 18th Centuries,"Early Music, XV (1987),148-63. The instrument itself is scrutinized in Hannelore Devaere,"An Organological Study of Baroque Double Harps in Spain and Italy,"Zur Baugeschichte der Harfe(Bankenburg:Harz,1992),pp.59-67. The only book-length treatment of the Baroque harp in Spain is in Spanish: Maria Rosa Calvo Manzano and Mariano Perez Gutierrez, El arpa en elbarroco español (Madrid: Alpuerto, 1992).The best general treatment of the Baroque Spanish guitar in Europe is James Tyler and Paul Sparks,The Guitar and its Music from the Renaissance to the Classical Era (Oxford:Oxford University Press,2002).

第十一章 十七世纪末神圣罗马帝国的音乐

德国路德教宗教咏叹调、协唱曲、众赞歌协唱曲

An overview, now somewhat dated, can be found in the relevant chapters of Friedrich Blume, et al.,Protestant Church Music: A History (New York:W.W. Norton, 1974). Geoffrey Webber. North German Church Music in the Age of Buxtehude (New York: Oxford Univ.Press,1996),is limited to music preserved in the Düben Collection in Uppsala, Sweden. Kerala J.Snyder, Dietrich Buxtehude, Organist in

Lübeck (New York: Schirmer, 1987),summarizes a large literature in German and provides a framework for the study of Buxtehude's Lutheran predecessors and contemporaries. The transformation of the Lutheran sacred concerto in Dresden under Schütz's successors Vincenzo Albrici and Marco Gioseppe Peranda is explored in depth by Mary Frandsen.“The Sacred concerto in Dresden,ca.1660—1680,” Ph.D.diss.,Univ. of Rochester, 1996. Three important books in German on this subject are Friedhelm Krummacher,Die Choralbearbeitung in der protestantishen Figuralmusik zwischen Praetorius und Bach,Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, 22 (Kassel: Bärenreiter, 1978); Michael Märker, Die Protestantische Dialogkomposition zwischen Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach: Eine stilkritische Studie, Kirchenmusikalische Studien, 2 (Cologne: Tank, 1990);and Irmard Scheitler,Das Geistliche Lied indeutschen Barock, Schriften zur Literaturwissenschaft, 3(Berlin:Dunckler＆Humblot,1982).A musical supplement to the latter book is R.Hinton Thomas, Poetry and Song in the German Baroque:A Study of the Continuo Lied (Oxford: Clarendon Press, 1963),which contains discussions of the sacred and secular Lied.

德国天主教宗教声乐

A key work in this area is Eric Thomas Chafe, The Church Music of Heinrich Biber, Studies in Musicology,95(Ann Arbor: UMI Research Press, 1975).The sepolcri and related genres in Vienna are the subject of Rudolf Schnitzler,“The Sacred-Dramatic Music of Antonio Draghi,”Ph.D.diss.,Univ. of North Carolina, 1971.

键盘音乐

Once again, a reliable overview can be found in the relevant chapters of Willi Apel, The History of Keyboard Music to 1700, trans. Hans Tischler (Bloomington, IN: Indiana Univ. Press, 1972); and in the parallel chapters in Alexander Silbiger, ed.,Keyboard Music before 1700 (New York: Schirmer Books, 1995).Buxtehude's nonchorale keyboard works and their context are treated in Lawrence Archbold, Style and Structure in the Praetudia of Dietrich Buxtehude (Ann Arbor: UMI Research Press, 1985).The books by Webber,Snyder,and Krummacher cited earlier, relate to this subject as well.

器乐合奏音乐

A survey of many German composers of instrumental ensembles can be found in William S.Newman, The Sonata in the Baroque Era,4th ed.(New York: W.W. Norton, 1983. The political use of musical ceremony and pageantry in Vienna is analyzed in Herbert Seifert,Der Sig-pragende Hochzeit-Gott: Hochzeitsfeste am Wiener Hof der Habsburger und ihre Allegorik, 1622-1699 (Vienna:Musikwissenschaftlicher Verlag, 1988), The distinctive large-scale ensemble music of the Viennese court and its satellites is treated in Albert Biales,"Sonatas and Canzonas for Larger Ensembles in Seventeenth-Century Austria,"Ph.D.diss., UCLA. 1962; Michael Grant Vaillan-court."Instrumental Ensemble Music at the Court of Leopold I (1658-1705),"Ph. D. diss., Univ. of Illinois, 1991); and Gary Don Zink,"The Large-Ensemble Sonatas of Antonio Bertali and their Relationship to the Ensemble Sonata Traditions of the Seventeenth Century,"Ph.D.diss., Washington Univ., 1989. A bibliographic study of this repertoire is Paul Alister Whitehead,"Austro-German Printed Sources of Instrumental Ensemble Music, 1630-1700,"Ph.D.diss.,Univ. of Pennsylvania,1996).A German-language classic that explores many otherwise inaccessible aspects of this topic is Ernst Meyer,Die mehrstimmige Spielmusik des 17.Jahrhunderts in Nord-und Mitteleuropa (Kassel:Bärenreiter, 1934/1982). Articles about the ensemble suite with introductory movement in Germany are collected in Günther Fleischhauer,ed.,Die Entwicklung der Ouvertüren-Suite im 17. und 18. Jahrhundert(Michalestein,1996).Descriptive, onomatopoetic, and narrative instrumental music in historical context is the subject of Leslie Orrey, Programme Music: a BriefSurvey from the Sixteenth Century to the Present Day (London: Davis-Poynter, 1975).In German, a more specific study focusing on the material of this chapter is Hubert Unverricht."Hörbare Vorbilder in der Instrumentalmusik bis 1750: Untersuchung zur Vorgeschichte der Programmusik,"Ph.D.diss.,Free Univ. of Berlin,1953.

十七世纪德国歌剧

The general survey of opera in Vienna during this period is Herbert Seifert. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert(Tutzing:Schneider,1985).This and several other aspects of music at the court of Vienna are touched upon in Theophil

Antonicek,"Vienna,1580-1705,"in The Early Baroque Era, ed. Curtis Price, Music and Society (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1994),pp.146-163. The general treatment of the early Hamburg opera theater is Hellmuth Christian Wolff, Die Barockoper in Hamburg 1678-1738 (Wolfenbüttel: Möseler, 1957).A more recent political interpretation of this activity is Dorothea Schröder, Zeitgeschichte auf der Opernbühne: barockes Musiktheater in Hamburg im Dienst von Politik und Diplomatie(1690-1745)(Göttingen:Vandenhoeck & Ruprecht,1998)

德国音乐理论

An overview of German music theory in this period is provided by George J. Buelow,"Symposium on Seventeenth-Century Music Theory: Germany,"Journal of Music Theory,16 (1972), 36-49. Bernhard's treatises are translated by Walter Hilse,"The Treatises of Christoph Bernhard,"The Music Forum, 3(1973).Printz's theory of musical rhythmopoeia is explained, with translations and examples, by George Houle, Meter in Music, 1600-1800 (Bloomington, IN: Indiana Univ. Press, 1987).pp.62-77. German theories of mode and key are summarized by JoelLester. Between Modes and Keys: German Theory, 1592-1802, Harmonologia Series, 3 (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1989).German writings on the musical equiva-lents of rhetoricalfiguresare analyzed and indexed in Dietrich Bartel. Musica Poet-ica:Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music (Lincoln, NE: Univ. of Nebraska Press, 1997).

第十二章 十七世纪末意大利的奏鸣曲和协奏曲

十七世纪下半叶的意大利的三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲

An overview with a useful listing of composers and general features is William S.Newman, The Sonata in the Baroque Era,4th ed.(New York:W.W.Norton,1983),cited earlier. More selective and focused on Italy is Willi Apel,Italian Violin Music of the Seventeenth Century, ed. Thomas Binkley (Bloomington, IN:Indiana University Press, 1990).Far more up-to-date and reliable, but more selective than either of these is Peter Allsop, The Italian"Trio"Sonata from its Origins until Corelli (Oxford: Clarendon Press, 1992).Important general observations about several composers, in addition to the main figure studied, and many scores of otherwise unavailable works are found in

two doctoral dissertations: John Gunther Suess,"Giovanni Battista Vitali and the Sonata da Chiesa."Ph.D.diss.,Yale Univ., 1962;and Fred M.Pajerski,"Marco Uccellini(1610—1680)and His Music,"Ph.D. diss.,New York Univ., 1979. William Klenz, Giovanni Maria Bononcini of Modena:A Chapter in Baroque Instrumental Music(Durham,NC: Duke University Press,1962),is notabletor its integration of modal theory and chord patterning.

阿尔坎杰罗·利雷利

The new standard work on Corelli's life and works is Peter Allsop,Arcangelo Corelli:"The Orpheus of Our Times"(Oxford:Oxford University Press, 1999).

标准化的和声风格

Nothing on this subjectcan be recommended at present. The approach taken in this book avoids anachronistic involvement with modern tonal theory. The term "tonal harmonic style," or similar, is frequently met but never defined with precision sufficientfor a historical investigation.

大协奏曲的兴起

Allsop's book on Corellicontains the best treatment of this subject to date.

博洛尼亚的小号奏鸣曲

The entry on Giuseppe Torelli in The New Grove Dictionary of Music and Musi-cians, 2nd ed (London: Macmillan, 2001) with its citation of journal literature, isa good place tobegin.

独奏小提琴协奏曲

The places to start are Eleanor Selfridge-Field. Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi. 3rd ed.(New York: Dover Publications, 1975); and two books by Michael Talbot: Tomaso Albinoni: The Venetian Composer and His World (Oxford: Oxford University Press, 1994),and Vivaldi, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press,2000).

第十三章 英国：从复辟时期到奥古斯都时代

查理二世和他宫廷中的音乐机构

The best overview is Ian Spink, ed., Music in Britain, 3, The Seventeenth Century (Cambridge: Blackwell, 1992); The introductory

essay by Spink,"Music and Society,"is especially useful. The experiences of Charles during his exile are summarized by Hester W.Chapman, The Tragedy of Charles II in the Years 1630-1660 (London: Cape, 1964).A lavishly illustrated account of his reign is Antonia Fraser,Charles II: His Lifeand Times(London:Weidenfeld & Nicolson,1979).

赞美歌与礼拜乐

The chapter"Church Music II: from1660,"by Spink in his volume The Seven-teenth Century provides a general guide.More detail is available in Jan Spink, Restoration Cathedal Music, 1660-1714 (Oxford: Oxford University Press, 1995);Christopher Dearnley,English Church Music, 1650-1750: In Royal Chapel, Cathe-dral and Parish Church (New York: Oxford University Press, 1970); and Michael ClaudeVaughn,"The Restoration Chapel Royal: A Confluence of Traditions and Styles,"Ph.D.diss.,Northwestern Univ, 1996. Books and dissertations on individ-ual composers include C.G.P.Batchelor. "William Child: An Examination of the Liturgical Sources, and a Critical and Contextual Study of the Church Music,"Ph. D.diss.,Univ. of Cambridge, 1990; Peter Dennison, Pelham Humfrey (Oxford:Oxford University Press, 1986);Watkins Shaw, The Services ofJohn Blow (Croydon:Church Music Society, 1988);Fredrick Allen Tarrant,"John Blow's Verse Anthems with Organ Accompaniment,"Ph.D.diss., Indiana Univ., 2000; B.Wook,"John Blow's Anthems with Orchestra," Ph.D.diss.,Univ.of Cambridge, 1977; Robert Manning,"Purcell's Anthems: An Analytical Study of the Music and Its Context," Ph.D.diss.,Univ. of Birmingham,1979;and Franklin B.Zimmerman, The Anthems of Henry Purcell(New York: American Choral Foundation, 1971).

颂歌与欢迎歌

The genre as a whole is the subject of Rosamond McGuinness, English Court Odes, 1660-1820 (Oxford: Oxford University Press, 1971); andT.Trowles,"The Musical Ode in Britainc.1670-1800," Ph.D.diss.,Univ. of Oxford,1992).Specific information about Purcell's odes and welcome songs can be found in Peter Hol-man,Henry Purcell(Oxford:Oxford University Press, 1994);and Franklin B.Zim-

merman, Henry Purcell, 1659-1695: His Life and Times, 2nd ed. (Philadelphia:University of Pennsylvania Press, 1983).

歌曲和国内的声乐组合

An overview of this repertoire is provided by the chapter"Vocal Music II:from1660,"in Spink, The Seventeenth Century; and the relevant parts of Ian Spink, English Song: Dowland to Purcell,2nd ed.(London:Batsford,1986).The sources are listed in Cyrus Lawrence Day and Eleanore Boswell Murrie, English Song-Books,1651-1702,and Their Publishers,reprint(Philadelphia:R.West,1977).

维奥尔琴和小提琴

The relevant chapter in The Seventeenth Century is"Consort Music II:from 1660," by Michael Tilmouth and Christopher D.S.Field. Details about the twenty-four Violins are developed in Peter Holman, Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court, 1540-1690, 2nd ed.(Oxford:Oxford University Press, 1995). Style issues are explored by Mary Monroe,"From'English Vein'to'Italian Notes':The Stylistic evolution of Purcell's Chamber Music for Strings,"Ph.D.diss., Columbia Univ., 1994.

独奏键盘音乐

The best survey is Barry Cooper, English Solo Keyboard Music of the Middle and Late Baroque(New York:Garland,1989).

带音乐的戏剧和戏剧式的歌剧

A brief overview can be found in the chapter"Music for the Stage II: from 1650," by Margaret Laurie, in The Seventeenth Century. A much more detailed and rewarding treatment is Curtis A. Price, Music in the Restoration Theatre(Ann Arbor: UMI Press, 1979).Purcell's theater music is treated specifically by Curtis A. Price, Henry Purcell and the London Stage (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).Several of Purcell's individual stage works have also been treated in monographs. e.g., J.Muller, Words and Music in Henry Purcell's First Semi-Opera, 'Dioclesian'(Lewiston, NY: E.Mellen Press, 1990).

完全歌唱的歌剧

In addition to the works cited above, Edward J.Dent, Foundations of English Opera: A Study of Musical Drama in England

during the Seventeenth Century,rev. ed.(New York: Da Capo Press,1928), isstill useful. Two specific works discussed in detail here are treated in Ellen T.Harris, Henry Purcell's'Didoand Aeneas' (Oxford: Oxford University Press, 1987);and Anthony Lewis, Introduction to John Blow:'Venus and Adonis'(Monaco,1949).A keen perspective on the beginnings of Italian-style opera in London is offered by Lowell Lindgren,"Itrionfidi Camilla,"Studi musicali, 6 (1977), 89-159; and J.Merrill Knapp,"Eighteenth-Century Opera in London before Handel,1705-1710,"British Theatre and the Other Arts. 1660-1800, ed. Shirley Strum Kenny (Washington. DC:Folger Shakespeare Library, 1984),67-91.

第十四章 意大利声乐，约1680—1730年

歌剧的新古典主义改革，约1680—1706年

The most thorough study of this subject is Harris Sheridan Saunders, lr.,"The Repertoire of a Venetian Opera House(1678-1714):The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo," Ph.D.diss.,Harvard Univ., 1985. Robert Freeman."Apostolo Zeno's Reform of the Libretto,"Journal of the American Musicological Society,21(1968),321-341,is an excellent study. Patterns of change in revisions and remakes of librettos are the subject of a series of articles by HaroldS.Powers,including"L'Eris-menatravestita;"Studies in Music History Essays for Oliver Strunk,ed. Harold S.Powers (Princeton:Princeton University Press,1968),pp.259-324;"Il Mutio tramutato, Part I: Sources and Libretto,"Venezia e il melodramma nelseicento,ed. Maria Teresa Muraro, Studi di musica veneta, 5 (Florence: Olschki, 1976),pp.227-258; and"Il Serse trasfor-mato," The Musical Quarterly, 47 (1961), 481-92 and (1962), 73-92. A useful overview of libretto reform is Nathaniel Burt."Opera in Arcadia,"The Musical Quarterly,41 (1955), 145-70. The standard book on Scarlatti's operas is Donald Jay Grout. Alessandro Scarlatti: An Introduction to His Operas (Berkeley: University of California Press. 1979).The major study of Pollarolo is Olga Termini,"Carlo Francesco Pollarolo: His Life, Time. and Music with Emphasis on the Operas,"Ph. D.diss.,Univ. of Southern California, 1970. The spread of Italian opera in northern Europe is treated in several of the essays in Reinhard Strohm, ed.,

The Eighteenth-Century Diaspora of Italian Music and Musicians(Turnhout:Brepols,2001).

一种完美的音乐宗教剧：意大利清唱剧，约1680—1730年

The general guide is Howard E.Smither, A History of the Oratorio,I,The Oratorio in the Baroque Era: Italy, Vienna, Paris (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press. 1977). There are several detailed studies of oratorio production in specific Italian cities: Denis Arnold and Elsie Arnold, The Oratorio in Venice, Royal Musical Association Monographs, 2 (London: Royal Musical Association, 1986);Arnaldo Morelli, Il tempio armonico: musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma(1575-1705),Analecta musicologica, 27(Laaber:Laaber-Verlag, 1991);Victor Crowther, The Oratorio in Modena (Oxford: Clarendon Press, 1992);Victor Crowther,The Oratorio in Bologna(1650-1730)(Oxford:Oxford University Press, 1999);John Walter Hill,"Oratory Music in Florence,"Acta Musicologica, 51 (1979), 108-36,246-67; and 58 (1986),129-79. Studies of oratorios by individual composers include David George Poultney,"The Oratorios of Alessandro Scarlatti:Their Lineage, Milieu and Style," Ph.D.diss.,Univ. of Michigan, 1968; Ursula Kirkendale, Antonio Caldara: Sein Leben und seine venezianisch-römischen Oratorien, Wiener musikwissenschaftliche Beiträge, 6 (Graz: Germann Böhlaus, 1966); and Egils Ozolins."The Oratorios of Bernardo Pasquini," Ph.D.diss., University of California,Los Angeles, 1987.

室内康塔塔

There is no book-length treatment of the Italian chamber cantata in its late phase, 1680-1730. Gloria Rose,"The Italian Cantata of the Baroque Period,"Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrifi Leo Schrade, ed. Wulf-Arlt. et al(Bern:Francke,1973),pp.655-77,is very brief. The most useful studies are the chapters on the cantatas in books devoted to sinde composers:Ellen T.Harris, Handel as Orpheus: Voice and Desire in the Chamber Cantatas (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001); Michael Talbot, Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and his World (Oxford: Oxford University Press, 1990),pp.115-43; Talbot, Benedetto Vinaccesi: A Musician in Brescia and Venice in the Age of Corelli(Oxford:Oxford University Press, 1994),pp.156-87;Lawrence

E.Bennett,“The Italian Cantata in Vienna, 1700-1711: An Overview of Stylistic Traits,”Antonio Caldara: Essays on his Life and Times, ed. Brian W. Pritchard (Aldershot: Scholar,1987),pp.184-211: Colin Timms,“The Dramatic in Vivaldi's Cantatas,”Antonio Vivaldi:teatro musicale, cultura e società, ed. Lorenzo Bianconi and Giovanni Morelli (Florence: Olschki, 1982), pp.97-129. Concerning the cantatas of Alessandro Scarlatti, the central figure in this phase of the genre's history, there are two doctoral dissertations: Brian Alan Daw, “Alessandro Scarlatti's Cantatas for Solo Soprano and Continuo. 1708-1717,” Ph.D.diss., Univ. of Southern California, 1984; and Edwin Hanley,“Alessandro Scarlatti's Cantate da camera: A Bibliographical Studg”Ph.D.diss,Yale Univ., 1963.

拉丁教堂音乐

There is no adequate general treatment of Latin church music in Italy during the period 1680-1730. An overview can be found in Otto Ursprung,Die katholische Kirchenmusik, Handbuch der Musikwissenschaft, 9 (Potsdam: Akademische Ver-lagsgesellschaft Athenaion, 1931).Several dissertations make partial inroads: Mary Nicole [i.e.,Annel Schnoebelen,“The Concerted Mass at San Petronio in Bologna, ca.1660-1730:A documentary and Analytical Study,” Ph.D.diss.,Univ. of Illinois, 1966; Marc Vanscheeuwiick,“De religieuze muziekproduktie in de San Petronio-kerk te Bologna ten tijdevan Giovanni Paolo Colonna (1674-1695): Een onderzoek naarculturele,historische,liturgische en muzikale aspekten uitde Bolognese Hoog-Barok,”Ph.D.diss.,Univ. of Ghent, 1995; William Michael Hienz, Jr.,“The Choral Psalms of Nicola Porpora,” D.M.A.diss.,Univ. of Illinois, 1980; Gilbert Ambrose Brungardt,“Some Selected Motets of Francesco Durante,”D.M.A.diss.,Univ. of Illinois, 1967; Paul Allen Brankvik,“Selected Motets of Alessandro Scarlatti,” D. M.A.diss., Univ. of Illinois, 1969. Some background to Scarlatti's church music is sketched bv Hanns-BertoldDietz,“Sacred Music in Naples During the Second Half of the Seventeenth Century,”La musica a Napoli durante il seicento, ed. Domenico Antonio D'Alessandro and Agostino Ziino,Miscel-lanea musicologica, 2 (Rome: Torre d'Orfeo 1987),pp.511-27.Vivaldi's church music and its context is masterfully treated bv Michael Talbot, The Sacred Vocal Music of Antonio Vivaldi,

Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 8(Florence: Olschki,1995). The Venetian ospedali are studied by Jane L.Baldauf-Berdes, Women Musicians of Venice:Musical Foundations, 1525-1855 (Oxford: Clarendon Press, 1993).The problem of SATB scoring for female choirs is tackled by Joan Margaret Whittemore, CSJ,"Revision of Music Performed at the Venetian ospedali in the Eighteenth Century,"D.M.A.diss.,Univ. of Illinois,1986.

正歌剧

A recent treatment of this genre is Melania Bucciarelli, Italian Opera and Euro-pean Theatre, 1680-1720: Plots, Performers Dramaturgies (Turnhout: Brepols, 2000).The collection of essays by Reinhard Strohm, Dramma per musica:Italian Opera seria of the Eighteenth Century (New Haven, CT:Yale University Press, 1997),provides many useful perspectives. The social, cultural, and material context of Italian opera in this period is explored by several authors in Opera Production and Its Resources, ed.Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli, trans. Lydia G. Cochrane, The History of Italian Opera, Part II,vol.4 (Chicago: University of Chicago Press, 1987).Several collections of opera seria scene designs have been published in modern times; the best guide to staging practices remains Theon Reading McClure,"A Reconstruction of Theatrical and Musical Practice in the Production of Italian Opera in the Eighteenth Century,"Ph.D.diss.,Ohio State Univ., 1956.The everyday details of opera production from the perspective of the impresario are revealed through the correspondence of Luca Casimiro degli Albizzi (1664-1745) in William C.Holmes,Opera Observed: Views ofa Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century (Chicago: University of Chicago Press, 1993).A standard study of Handel's operas, useful as a reference tool, is Winton Dean and J. Merrill Knapp, Handel's Operas, 1704-1726, rev. ed. (Oxford:Clarendon Books. 1995). Reinhard Strohm, Essays on Handel and Italian Opera (Cambridge: Cambridge University Press, 1985),approaches the subject through a selection of topics and issues.

情感类型论

The best survey in English of the philosophical writings is found in Rosamond Drooker Brenner,"The Operas of Reinhard Keiser and

Their Relationship to the Affektenlehre,"Ph.D.diss.,Brandeis Univ., 1968. An older summary of the musical writings is Frederick T.Wessel, "The Affektenlehre inthe 18th Century,"Ph.D.diss., Indiana Univ., 1955. Mattheson's writings on the subject are translated by Hans Lenneberg,"Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music," Journal of Music Theory,II (1958),47-84 and 193-236. Mattheson's role in this area is analyzed by GeorgeJ.Buelow,"Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre,"New Mattheson Studies, ed. George J.Buelow and Han Joachim Marx (Cambridge: Cam-bridge University Press, 1983),pp.393-407. Johann David Heinichen's discussion of musical invention in the composer's reaction to opera libretti is translated by George J.Buelow,"TheLoci Topici and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration,"The Music Review,XXVII(1966),161-176.

The eighteenth-century treatises cited in Example 14-2 are:

Mattheson (1739) Johann Mattheson, Der vollkommene Capellmeister (Hamburg: Christian Herold, 1739), trans. Ernest C. Harriss (Ann Arbor: UMI Research Press, 1981).

Quantz(1752) Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung,die Flöte traversiere zu spielen(Berlin:Johann Friedrich Voss,1752), trans. Edward R.Reilly, as On Playing the Flute (London:Faber and Faber. 1966).

Grassineau (1740) James Grassineau, A Musical Dictionary (London: J. Wilcox,1740),in parta translation of Sébastien de Brossard, Dictionnaire de musique (Paris: Ballard, 1703), but not in the material on musical affects.

Marpurg (1762) Friedrich Wilhelm Marpurg,"Unterricht von Recitative,"Kritische Briefe über die Tonkunst(Berlin:Birnstiel,1762), pp.262-416.

Rameau (1722) Jean-Philippe Rameau, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels (Paris: Ballard, 1722),trans.Philip Gossettas Treatise on Harmony (New York:Dover,1971).

Kirnberger (1782) Johann Philipp Kirnberger,Anleitung zur Singekomposition (Berlin: George Jacob Decker,1782).

第十五章 从奥格斯堡同盟战争到摄政时期终结的法国音乐

法国在欧洲戏剧中的衰落

As notedearlier,the best survey of French music is James R.Anthony,French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau, rev. ed. (Portland, OR: Amadeus Press,1997),and the political and cultural context is set out admirably in Robert M. Sherwood, Music in the Service of the King (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1973).

意大利音乐：和解与抵抗

The continuing tradition of Lully's operas is traced in Caroline Wood, Music and Drama in the‵Tragédie en musique,′1673-1715: Jean-Baptiste Lully and his Successors (New York: Garland, 1996).Rameau's operas are treated in detail by Charles William Dill. Monstrous Opera: Rameau and the Tragic Tradition (Princeton, NJ: Princeton University Press. 1998).The context for the emergence of Rameau's operas,seen from the perspective of the libretto, is the subject of Catherine Kint-zler. Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau (Paris: Minerve, 1991). The controversies surrounding the competition between French and Italian musical styles are scrutinized by Georgia Cowart, The Origins ofModern Musical Criticism:French and Italian Music 1600-1750(Ann Arbor:UMI,1981).

法国康塔塔

The master narrative of this subject is David Tunley, The Eighteenth-Century French Cantata, 2nd ed.(New York: Clarendon Press,1997),supplemented by Tun-ley's seventeen volumes of facsimiles of original prints and manuscript scores pub-lished in the series The Eighteenth-Century French Cantata (New York,1990).

管风琴音乐

The best guides to the French organ of this period are the relevant chapters of Peter Williams, The European Organ, 1450-1850 (Nashua, NH:Organ Literature Foundation. 1967); and Fenner Douglass, The Language of the Classical French Organ, rev ed. (New Haven: Yale University Press, 1995).A more detailed study, including the repertoire, is found in the five volumes of Norbert Dufourcq,Le Livre de l'orguefrançais 1589-1789 (Paris: Picard,1971-82).

古钢琴曲—奏鸣曲—管弦乐曲

The most detailed survey of the harpsichord repertoire remains David R.Fuller, “Eighteenth-Century French Harpsichord Music,”

Ph.D.diss.,Harvard Univ., 1965. The chapter“French Masters”by Mark Kroll in Eighteenth-Century Keyboard Music, ed. Robert L. Marshall (New York: Schirmer, 1994),124-33, offers a brief overview. A substantial treatment of Couperin's harpsichord music is included in Wilfrid Mellers, François Couperin and the French Classical Tradition, rev. ed (London:Faber,1987).A fascinating study of Jacquet's life and works is Catherine Cessac,Elisabeth Jacquet de La Guerre: unefemme compositeur sous le règne de Louis XIV (Aries: Actes sud, 1995).Aside from Anthony's French Baroque Music, cited above, an overview of French ensemble sonatas of this period can be found in William S.Newman, The Sonata in the Baroque Era,4th ed.(New York: Norton, 1983),cited in earlier chapters.

让-菲利普·拉莫的和声理论

Rameau's first treatise is available in English translation as Jean-Philippe Rameau. Treatise on Harmony,trans. Philip Gossett(New York: Dover Publications, 1971).The most recent, authoritative study of Rameau's theory is Thomas Chris-tensen. Rameau and Musical Thought in the Enlightenment (Cambridge; Cambridge University Press,1993),

第十六章 德国的传统与创新，约1690—1750年

新型的路德教康塔塔

The overview provided by Friedrich Blume. Protestant Church Music: A History (New York:W.W.Norton,1974)is now out of date. Some new background is pro-vided by G.Webber,North German Church Music in the Age of Buxtehude (Oxford:Oxford University Press. 1996).Some studies in German have been published con-cerning the poet Erdmann Neumeister and a few of the early composers of his librettos; see the bibliographies inthe entriesin The New Grove Dictionary of Music and Musicians,2nded.(London:Macmillan,2001).

巴赫的康塔塔

The best and most recent overview on Bach is found in Christoph Wolff,Johann Sebastian Bach: The Learned Musician (New York: W.W.Norton, 2000).Up-to-date information about thechronology,sources,versions,revisions,and text bases of Bach's cantatas is found in Christoph Wolff and Hans-loachim Schulze,Bach

Com-pendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs (Leipzig and Frankfurt: C.F.Peters, 1985-).A useful overview of books on Bach's life and Works is Daniel R.Melamed and Michael Marissen,An Introduction to Bach Studies (Oxford: Oxford University Press, 1998).A general guide to the musical form and style of Bach's cantatas is W.Murray Young, The Cantatas of J.S.Bach:An Analytical Guide (Jefferson, NC:MacFarland, 1989).Commentary that includes references to the biblical readings in the services forwhich Bach composed individual cantatas is included in Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, 6th ed.(Kassel:Bärenrieter,1995).Biblical allusions in Bach's cantata texts are provided by Melvin P.Unger, Handbook to Bach's Sacred Cantata Texts: An Interlinear Translation with Reference Guide to Biblical Quotations and Allusions (Lanharn, MD.: Scarecrow Press, 1996).

新教的清唱剧和受难曲

The best overview in English is Howard E.Smither, A History ofthe Oratorio, II, The Oratorio inthe Baroque Era: Protestant Germany and England. A dissertation on the newly recovered oratorios of Johann Mattheson is underway at the University of Hamburg,by Steffen Voss,who generously provided information on this subject.

亨德尔的清唱剧

The most thorough discussion of Handel's oratorios remains Winton Dean. Han-del's Dramatic Oratorios and Masques (London: Oxford University Press, 1959).An interdisciplinary perspective is added by R.Smith, Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). In addition, there are many detailed studies of individual oratorios listed in the bibliography in The New Grove Dictionary listing on Handel.

巴赫的受难曲和清唱剧

Although there are more recent studies of Bach's St.Matthew and St.John Pas-sions in German,the most extensive treatment of Bach's Passions in English is still B. Smallman, The Background of Passion Music: J.S.Bach and his Predecessors,2nd ed.(London.1970).An outstanding study of the B Minor Mass is John Butt, Bach:Mass in B Minor (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).A model study

of an individual Passion is Alfred Dürr,Johann Sebastian Bach, St. John Passion:Genesis, Transmission, and Meaning (Oxford: Oxford University Press, 2000).Jan Dismas Zelenka (1679-1745) composed Latin music for the court of Dresden during Bach's lifetime, and his works make a worthy comparison; see Janice B.Stockigt, Jan Dismas Zelenka (1679-1745): A Bohemian Musician at the Court of Dresden (Oxford: Oxford University Press,2000).

巴赫的键盘作品

An informative overview of Bach's keyboard works is provided by David Schulenberg, The Keyboard Music of J.S.Bach (New York: Schirmer Books 1992). The standard overview of Bach's organ works in English is Peter Williams, The Organ Music of J.S.Bach (Cambridge: Cambridge University Press, 1980-84). An older study of Bach's organ chorale settings that still has value is Stainton de Boufflers Taylor,The Chorale Preludes of J.S.Bach: A Handbook (London: Oxford University Press, 1942).An informative introduction to Bach's fugal technique is provided by Hermann Keller, The Well-Tempered Clavier by Johann Sebastian Bach (New York:W.W.Norton,1976).

器乐合奏音乐

Two recent books with interesting perspectives on Bach's Brandenburg Concer-tos are Malcolm Boyd, Bach: The Brandenburg Concertos (Cambridge: Cambridge University Press, 1993); and Michael Marissen,The Social and Religious Designs of J.S.Bach's Brandenburg Concertos (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995).A collection of detailed treatments, mostly in German, is Martin Geek,ed., Bachs Orchesterwerke, Dortmunder Bach-Forschung, 1 (Dortmund: Klangfarben Musik-verlag, 1997).The smaller-scale works are nicely covered by Hans Vogt, Johann Sebastian Bach's Chamber Music:Background, Analyses,Individual Works, trans. Kenn Johnson (Portland, OR: Amadeus Press, 1988). Some broader context is provided by Steven Zohn, “The Ensemble Sonatas of Georg Philipp Telemann:Studies in Style, Genre, and Chronology,” Ph.D.diss.,Cornell Univ, 1995; Jean Swack, “The Solo Sonatas of Georg Philipp Telemann:A Study of the Sources and Musical Style,”Ph.D.diss., Yale Univ,1988; and Pippa Drummond, The German Concerto: Five Eighteenth-Century Studies(Oxford:Oxford University Press, 1980).

索引

［原注］斜体页码系指谱例。

［译注］此表所附均系原著页码，即中译本页边码。

A

C

D

E

G

I

J

K

M

Q

R

S

T

U

V

X

Y

Z

译后记

贾抒冰

我与约翰·希尔的这部《巴洛克音乐》英文原版著作的缘分可以追溯到将近二十年前，我在中央音乐学院音乐学系读本科时，我的恩师、也是本书的另一位译者余志刚教授向我推荐了这部著作。这部书是当时国际上最新的巴洛克音乐断代史，从编写体例到内容资料的新颖程度，都非常具有权威性。还清楚地记得，出于对这部书的崇拜，学生时代的我不惜花费了半个月生活费，在王府井外文书店购得了这部原版书，从此改变了我的求学道路。我之后选择了西方音乐史作为研究方向，并且自信地选择了巴洛克音乐作为我在英国博士课题的重要部分。直到今天，西方早期音乐（狭义的巴洛克时期之前的音乐）是我主要的学术研究方向和擅长的教学领域。更巧合的是，英国博士毕业回到中央音乐学院任教不久，恩师余志刚教授便提出了合译这部书的想法。

从2016年翻译完成到今天行将出版，这部《巴洛克音乐》的译著前后经历了五年多时间。作为国内第一部标准的巴洛克音乐断代史译著，它在学术上的价值对于任何翻译者来说，都是一项艰巨的任务。我与恩师余志刚教授从一开始就遇到了很多专业术语的翻译难题，尤其是前几章中对于一些巴洛克修辞学术语的汉语表述，我与余志刚教授做了很多研究工作，通过反复推敲并且参考了汉语语境中比较通用的表述方式，确定了最终的译法。同时，在本书的审校过程之中，对于很多专业术语的查对也耗费了很多时间。好书不怕等，这部书终于提上了出版发行的日程。

虽然希尔的这部《巴洛克音乐》中译本距离它英文原版已有近二十年时间，但是对于国内学界仍具有很大的学术借鉴意义。2000年以来，从国际学术界对于巴洛克音乐的整体研究情况来看，新的研究很多在于从其他的文化语境进行阐释，例如诺顿出版的最新"语境中的音乐"一套系列丛书，对于巴洛克音乐断代史的基本学术构架和历史资料

的基本定位都没有超出这部著作的叙述，并且，这部书中推荐的阅读书目在今天看来仍然具有非常实际的参考价值。对于巴洛克音乐的表演者来说，这部著作同样具有实践指导意义。虽然这不是一部真正意义上的"巴洛克音乐表演指南"，但是书中提供了很多音乐表演上需要的重要信息，例如调律的问题、演奏和演唱方法的选择等等，还有一些重要的指导音乐实践所需要的第一手历史文献。

这部书的出版首先要感谢余志刚老师对我的信任，让我承担这部书一半内容的翻译工作。更令我感动的是，虽然我与余老师各负责一半的翻译，但余老师还是以我负责前八章为由（也是当作对我第一部学术译著的鼓励），将我的名字放在了他的名字之前。另外，余老师还在翻译和译稿完成的审校过程中，都对全书的翻译体例和内容上不断做出了认真的校订。尤其是在临近出版之前，余老师又一次通篇审阅，对于一些还需改进的地方做了细致的调整。还要感谢本书的责任编辑于爽女士，她认真负责地对本书的内容和索引做了细致的校对，对于很多有争议的术语的翻译上，我们也做了很多次探讨。

经历了五年漫长的等待，这部《巴洛克音乐》的中译本终于可以与大家见面。我们相信，这部译著可以让更多人了解巴洛克音乐全面丰富的历史细节，从而促进中国的音乐学术研究并在表演实践上涌现出更多优秀成果。

2021年9月
中央音乐学院

Table of Contents